



51

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

السينما في الوطن العربي

تأليف

جان الكسان



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

51

السينما في الوطن العربي

تأليف

جان الكسان



المحتوى

الفصل الأول:
مدخل إلى قصة السينما في الوطن العربي 7

الفصل الثاني:
السينما في مصر **19**

الفصل الثالث:
السينما في سوريا **87**

الفصل الرابع:
السينما في لبنان **123**

الفصل الخامس:
سينما القضية الفلسطينية **141**

الفصل السادس:
السينما في العراق **169**

الفصل السابع:
السينما في الجزائر **215**

الفصل الثامن:
السينما في المغرب **251**

الفصل التاسع:
السينما في تونس **259**

الفصل العاشر:
السينما في ليبيا **275**

الفصل الحادي عشر:
السينما في الكويت **281**

المحتوى

الفصل الثاني عشر:
السينما في السودان 287

الفصل الثالث عشر:
الرقابة السينمائية في الوطن العربي 291

الفصل الرابع عشر:
المهرجانات السينمائية العربية 303

مراجع الكتاب 311

الهوامش: 315

المؤلف في سطور 323

1 مدخل إلى قصة السينما في الوطن العربي

على الرغم من مرور اكثر من نصف قرن على إنتاج أول فيلم عربي روائي طويل «مصر 1927»... وعلى الرغم من أن السينما العربية أنتجت خلال هذه الفترة اكثر من ألف وخمسمائة فيلم روائي، فإن المشاركين في المهرجانات السينمائية العربية وغير العربية يكتشفون من خلال الوثائق المطروحة بين أيديهم ومن خلال الحوار والمناقشات في الندوات التي تعقد بأنه ليس في الأقطار العربية كتاب واحد، له صفة الشمولية والتفصيل، عن تاريخ ومسيرة وواقع السينما في الوطن العربي.

واكثر الكتب التي صدرت عن السينما العربية، هي كتب إقليمية، باستثناء بعض المحاولات المحدودة التي أراد أصحابها استعراض واقع السينما العربية بشكل عام، ولكنها ظلت في حدود الاستعراض السريع الإعلامي المكثف، دون محاولة استطلاع واقع هذه السينما وعروضها منذ البداية، ويمكن أن نقف على نماذج من عناوين هذه. الكتب في فهرس المصادر الملحق بهذا الكتاب.

كان لا بد من محاولات تبذل في هذا المجال،

منها هذا الجهد المتواضع في رصد مسيرة السينما العربية، خلال نصف قرن من الزمن. استدرك لأقول إن فكرة هذا الكتاب وليدة هذه الفترة القصيرة التي بدأت في ذهني منذ عام 1972، أي منذ أيام مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب.. ومنذ ذلك العام وأنا اجمع وثائق ومصادر هذا الموضوع المتشعب الكبير.

قمت بزيارات لعدد من الأقطار العربية للحصول على هذه المصادر والوثائق، كما حصلت على مصادر أخرى عن طريق المراسلة والطلب الرسمي والشخصي بالإضافة إلى المادة الأرشيفية ومصنفات مؤسسات السينما في الوطن العربي، ومجموع المقالات والدراسات والتقارير والإحصائيات التي قدمت في المهرجانات والندوات واللقاءات، أو نشرت في الصحف والكتب والنشرات.

وسأعترف هنا بأن ضخامة المصادر، وكثرة عددها، وليس قلتها، كانت عبئا كبيرا في إعداد هذا الكتاب، إذ أن مصادر السينما في العراق-مثلا- والتي حملتها معي من بغداد في نيسان 1979 كانت تكفي لوضع كتاب-أو مجلد-عن السينما في العراق، وكان هذا شأن الأقطار العربية التي اصبح للسينما فيها تاريخ حافل، ولهذا بذلت جهودا مضاعفة في محاولة تكثيف هذه المعطيات كلها في كتاب واحد بصورة تبقى معها صفة الشمولية تضفي نوعا من التكامل في الطرح بين العناصر الأربعة الأساسية التي تشكل الأرضية والمنطلق وهي التأريخ والتوثيق والتحليل والتقديم، وذلك في محاولة لان أضع بين يدي القارئ اشمل ما يمكن وضعه في كتاب واحد عن السينما العربية في أقطار الوطن العربي التي اصبح للسينما فيها وجود وتاريخ. وأمام واقع السينما العربية يجد الناقد أو الباحث نفسه في مهمة صعبة، عندما يحاول تقويم هذه السينما من خلال ملامح مشتركة للإنتاج السينمائي العربي في الأقطار المنتجة بالوطن العربي، مما يجعل هذا الفن-بشكل أو بآخر-انعكاسا للوضع السياسي والاقتصادي المتباين بنسب متفاوتة بين هذه الأقطار. ولا شك أن المشكلات المشتركة بين تجارب السينما في الأقطار العربية، وكذلك السمات التي تتشابه -أو تتباين -فيها تلك التجارب كثيرة.

ويمكن أن نلخص المشكلات المشتركة في النقاط التالية:

1-اكتساح الأفلام الأجنبية دور العرض وعدم استطاعة الإنتاج العربي - المحلي بصورة خاصة -مزاحمة هذه الأفلام أو أن يكون البديل لها، وهذا

بعض من تركة الاستعمار في الوطن العربي.

2- سيطرة القطاع الخاص، في جميع الأقطار العربية -باستثناء الجزائر- على دور العرض السينمائية، الأمر الذي جعل مستوردي وموزعي ومستثمري الأفلام يفضلون الأفلام التجارية ذات الزواج الجماهيري الواسع على غيرها.

3- سوق التوزيع المحدودة أمام الفيلم العربي، و يعد الفيلم المصري -بما له من تاريخ طويل -مختلفا في هذا المجال، فما تزال اكثر الأسواق العربية شبه مغلقة أمام الأفلام العربية المنتجة في اكثر أقطار الوطن العربي إلا في بعض المناسبات النادرة مثل المهرجانات أو الأسابيع السينمائية المتبادلة.

4 -اللغة العربية الواحدة المفقودة في السينما العربية، إذ أن كل قطر عربي ينتج أفلامه باللهجة المحلية التي يصعب فهمها في أقطار أخرى، وبصورة خاصة بين أقطار المغرب العربي ومشرقة، ولهذا لم نستغرب عندما قال المخرج المغربي احمد المعنوني -في الندوة التي عقدت لمناقشة فيلمه «الأيام الأيام» في مهرجان دمشق السينمائي 1979- إن اكثر الجمهور خرج من الصالة أثناء عرض الفيلم لعدم فهم لهجة الحوار المغربية.

5- الصدام التقليدي بين العقلية الإدارية البيروقراطية وبين عقلية الفنان السينمائي، خاصة إذا كان من الشبان الجدد المتخرجين حديثا والذين يحاولون أن يقدموا سينما جديدة تخرج عن الأطر المتوارثة للسينما العربية التقليدية، بالإضافة إلى الصدام مع الرقابة التي كثيرا ما تتشبث بجزيئات تراها مهمة، في حين يرى الفنان تجاوز أمر حذفها لأنها تخدم الهدف من الفيلم، وليس عليها من غبار مادامت مقبولة في السياق العام للحدث أو القصة، كبعض مشاهد الجنس مثلا، أو بعض الحوار الذي له مدلول سياسي معين.

6- قلة الكوادر والإمكانات الفنية مع الإشارة إلى أن بعض مؤسسات السينما تقدم الدعم المادي والفني للسينمائيين، إلا أن هذا لا يمنع من أن كثيرا من الأعمال السينمائية أنتجت بإمكانات متواضعة وبجهود فردية كبيرة. ولا تزال هذه السينما تحتاج إلى المزيد من الكوادر والإمكانات، خاصة وان هناك بين المخرجين العرب طاقات كبيرة بحاجة إلى مثل الكوادر والإمكانات الكبيرة ليكون عطاؤها على مستوى طموحاتها الكبيرة، وأمامنا مثال صارخ هو المخرج العربي السوري مصطفى العقاد الذي استطاع أن يقدم أعمالا سينمائية على مستوى عالمي عندما توفرت له الإمكانات والكوادر

الفنية المطلوبة كفيلم «الرسالة» وفيلم «عمر المختار» وغيرهما.

7 -الاتجاهات المتباينة في، السينما العربية، بين القطاعين العام والخاص من جهة، وفي إنتاج القطاع العام نفسه بين قطر وآخر من جهة أخرى. ففي حين اتجهت الجزائر-وعلى مدى سنين طويلة -إلى إنتاج الأفلام الروائية التي تؤرخ لمسيرة حرب التحرير، خصصت سينما القطاع العام في سورية قسما كبيرا من إنتاجها للقضية الفلسطينية وللصراع الطبقي، واتجه القطاع العام في العراق إلى إنتاج الأفلام الروائية عن تاريخ النضال السياسي في العراق، والنضال في الريف ضد الإقطاع والاستغلال. وأما في مصر فتجربة السينما بين القطاعين العام والخاص أصبحت تاريخا حافلا لا يمكن الإحاطة المكثفة به هنا، ولهذا يفضل أن يطالعه القارئ بالتفصيل في الفصل الخاص بالسينما في مصر.

وارى أن المشكلة الأساسية لهذا الواقع، ولهذه الاتجاهات المتباينة وخاصة التي كانت بين القطاعين العام والخاص، هي هذا التأرجح، بل والاختلاف في الرأي والاجتهاد بين كون السينما فنا يجب أن يعتبر جزءا من التوجيه الملتزم العام، كالإذاعة والتلفزيون والصحافة وبقية أجهزة الثقافة والتربية والأعلام، وبين أن يظل، أو يظل قسم منه، سلعة للربح والمتاجرة، مثل بقية السلع العصرية المتداولة في سوق العرض والطلب، بالإضافة إلى أن التعاون والتنسيق والتخطيط المشترك أمور لا تزال دون الطموح المرجو بين القطاعات المشرفة على السينما، أو المنتجة لها في الوطن العربي، وكذلك اختلاف النظرة إلى هذا الفن ودوره من قطر إلى آخر.

وقد أتيح لي من خلال مقابلات وحوارات مع اكثر من مسؤول وفنان في قطاع السينما العربية، ومن خلال مواد الأرشيف والوثائق التي تؤرخ في لمسيرة هذه السينما، ومن خلال بعض الزيارات الميدانية لبعض الأقطار العربية ومشاهدة مجموعة كبيرة من الأفلام في عروض خاصة أو مهرجانات، أقول: أتيح لي من خلال هذا كله أن اقف على جملة من التفاصيل التي يمكن أن نغني بها هذا الموضوع، على أن هذه التفاصيل كلها، كل غناها، لا تحقق أمام أباحث إمكانات البحث في ملامح مشتركة للسينما العربية، ولهذا كانت اكثر محاولات التأريخ للسينما العربية-أن لم نقل كلها-تنطلق في التقويم من منظور قطري محدد حتى أصبحت تسمية: سينما مصرية-سينما سورية-

سينما جزائرية-سينما عراقية، تطغى على تسمية «سينما عربية».

سنستدرك لنقول أن بعض الأقطار العربية ليس فيها صناعة سينما، أو أن هذه الصناعة فيها لا تزال في بدايتها ومجرد محاولات أولية أو مغامرات فردية، ولهذا آثرنا أن نتجاوزها في هذا الكتاب.

وقد كانت السينما، في جميع أقطار الوطن العربي -بإثناء الجزائر- مغامرات فردية في بداياتها، حققها أفراد بهرتهم صناعة هذا الفن الجديد كما بهرتهم أضواؤه والهالة التي كانت تحيط بنجوم السينما الأمريكية والأوروبية. وحتى لا نغمط هؤلاء السينمائيين الأوائل حقهم، فلا بد من الاعتراف بأنهم كانوا ينطلقون في تلك البدايات من منطلق جاد ومحاولات فيها نوع من «الالتزام» الطوباوي بالمثل وببعض القضايا الإنسانية والخلقية في مفهوم تلك الفترة. وعلى الرغم من الإمكانات المحدودة التي أنتجت بها الأفلام الأولى في السينما العربية، فإنها -في مجمل مضمونها -لم تكن أفلاما مجنونية.. كانت تحاول أن تطرح بعضا من واقع الصراع بين مفاهيم خلقية واجتماعية معينة في الريف والمدينة.

على أن تلك البدايات، وعل الرغم من تقارب أكثرها زمنيا وموضوعيا، أصبحت فيما بعد اتجاهات متباينة، وبصورة خاصة في مصر التي كانت «أم السينما العربية»،فبعد أن كانت البدايات الأولى لهذه السينما الرائدة في الوطن العربي تبشر بأنها سينما فيها الكثير من الجدية في محاولة تناول قصص من واقع ومعاناة الإنسان العربي في مصر آنذاك، بدأت تتحول عل أيدي عدد من تجار الخردة وأثرياء الحرب إلى سلعة تجارية من نوع جديد، فتحولت القصص الجادة التي كان يختارها بعض المخرجين الجريئين والمخلصين إلى نوع آخر من القصص الاستعراضية المحشوة بتابلوهات مفتعلة من استعراض الرقص الشرقي والغناء المتهافت في مشاهد هي اقرب إلى الأوبرتات المبتسرة، ندس في الفيلم بمناسبة وبغير مناسبة، وتحقق للجمهور نوعا من التسلية ونوعا من الانشغال عن الهموم الحقيقية، ومنها مآسي الحرب والاحتلال، ووجود الاستعمار، والأزمات الاقتصادية، إلى آخر هذه القضايا التي كانت تنخر في عظام الناس والوطن.

أصبحت الأفلام-اكثر الأفلام-تدور حول شاب فقير يحب بنت الباشا، وموظف صغير تحبه ابنة صاحب المصنع، وزوج تخونه زوجته، وآخر يتزوج من

أجنبية ويأتي بها إلى البلد، ومطرب موسيقى مغمور يقع في هوى الأميرة التي يدرسها الموسيقا، وفنانين «غلابة» يعانون في فرقتهم المتواضعة حتى تنقذهم الفتاة الثرية الجميلة الرائعة «صاحبة القلب الطيب».. وحي شعبي يعيش فيه الناس مع طبق الفول على طريقة «القناعة كنز لا يفنى»... بالإضافة إلى موجة أفلام فريد الأطرش و«الحب من غير أمل» والميلودراما «الاجتماعية».

كانت تلك الفترة انتكاسة حقيقية للسينما العربية امتدت سنوات عديدة، وخرجت بالسينما عن أهدافها كفن جماهيري هادف إلى مجال المتاجرة، وظهر عدد من المنتجين والمخرجين الذين استعجلوا الثراء والشهرة الفارغة على حساب الفن والذوق والمبادئ والأخلاق، واصبح الفن السابح بعيدا عن قضايا الناس وهموم الجماهير.

وعندما قامت المؤسسة العامة للسينما وحاولت أن تطرح بديلا لهذه السينما، أستغل تجار السينما الأخطاء الإدارية التي وقعت فيها والأموال الكبيرة التي أنفقتها فأجهزوا عليها وعادت السينما في مصر إلى سيرة المتاجرة.

وباستثناء تجربة السينما الجزائرية التي تشرف على قطاع السينما كاملا بما فيه دور العرض التي تملكها البلديات، نجد أن هناك اتجاهين في السينما العربية ؛ أحدهما للقطاع الخاص الذي استشرى في بعض الفترات بصورة جنونية، والآخر للقطاع العام الجاد والملتزم. وإذا كان القطاع الخاص قد استطاع أن (يلتهم) القطاع العام في مصر إلا انه بدأ ينحسر في سورية ولبنان، وانتهى بصورة قطعية في العراق، ولكن السوق ما تزال مغرقة بالإنتاج المتوفر لهذا القطاع-المصري بصورة خاصة-والذي ساهم في إفساد أذواق الجماهير على مدى نصف قرن من الزمن.

لقد كان قيام مؤسسات السينما في بعض الأقطار العربية مرحلة انعطاف في تاريخ السينما «الجزائر-مصر-سورية-فلسطين-العراق»، وترافق ذلك مع ظاهرة أخرى لا تقل عنها أهمية بدأت مع عودة مجموعة من السينمائيين الشبان الجدد الذين درسوا السينما في الخارج، وجاءوا يحملون شهادات اختصاص ويحملون معها أحلاما وطموحات كبيرة كانت كثيرا ما تصطدم بالواقع التقليدي للسينما وبالعقبات الأخرى الروتينية، وبالآراء التي يحملها حتى السينمائيون الذين كانوا من أسباب الأزمة، ومن مصلحتهم إلا يفسحوا المجال أمام هؤلاء السينمائيين الجدد الذين جاءوا يحملون وعد «السينما

البديلة» التي قد تستطيع أن تتجاوز واقع الاتجاهات المتباينة للسينما العربية.

لقد خلق تباين الاتجاهات والمستويات للسينما العربية بين أقصى مراحل المتاجرة وأقصى حدود الجدية، جمهورا من النخبة-وهو جمهور لا يزال قليلا من حيث العدد-إلى جانب جمهور آخر واسع من المتفرجين التلقائيين ساهم التلفزيون في زيادة عدده، يبكي مع أبطال الميلودراما، و يطلق ضحكات جوفاء مع الحركات والقفشات الكوميدية المبتذلة، ويتعاطف مع قصص الغرام السطحية التي تحشى عادة بكل توابل السينما التجارية من مفاجآت ورقصات ونكات وأغان ومشاهد جنسية لا مبرر لها.

وعلى الرغم من جميع النتائج السيئة لنكسة حزيران 1967، فأنها أفرزت تيار السينما الشابة الجديدة بشكل واضح في عدد من أقطار الوطن العربي، وكان ممثلو هذا الاتجاه يرفضون مبدئيا الواقع السينمائي القائم، وقد انتقلوا من التنظير إلى الممارسة العملية، وان كانت أفلامهم-حتى الآن-تجد صعوبة في أن تشق طريقها بين الجماهير العريضة.

مع هذا، أثبتت هذه السينما وجودها، وبدأ السينمائيون العرب-الشباب بصورة خاصة-يحاولون أن يكونوا بحق أبناء عصرهم وأصحاب قضيتهم، وان يضعوا إسفينا في البنى التقليدية المتخلفة لمجتمعنا العربي، ومن هنا كانت أهمية مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب عام 1972 الذي كان بداية لعملية مد جسور اللقاء والتعاون بين السينمائيين العرب لتجسيد هوية السينما الجديدة التي تخاطب إنسان العصر بلغة تؤكد أنها تحترم وجوده وعقله، وتساعده على تجاوز مواقع الاتكال واللامسؤولية والتخلف، إلى مواقع متقدمة اكثر فعالية واكثر جدوى. ومن المؤسف أن تكون نهاية السبعينيات بداية أزمة جديدة في السينما العربية، بينما كانت الستينات نقطة انطلاق حقيقية لحركات تجديد جادة وأصيلة انبثقت في وقت واحد في عدة أقطار عربية، كأنما كانت على موعد مع التقدم:

ففي مصر يتجمع شباب السينما في «جماعة السينما الجديدة»، ويطالبون بتغيير جذري لنظم الإنتاج وبثورة كاملة في وسائل النفاذ إلى الواقع، ولا تقتصر فعاليتهم على مجرد «التنظير» لهذه السينما الشابة، بل يرتبط فكرهم بالتطبيق العملي منذ بداية ظهور ذلك التيار. وفي سورية تبدو انعكاسات تلك الحركة في الأسلوب الذي اتخذته المجموعة التي التفت حول مؤسسة السينما.

وفي الجزائر، اقترن ظهور الجيل الثاني من السينمائيين، وفي مقدمتهم محمد أبو عماري وسيد علي مازيف وعبد العزيز طولبي ومحمد زينات برفض رد حركة الواقع إلى التاريخ، فالفيلم من أهم وسائل الكشف عن وعي الإنسان بالعلاقات المحيطة به، وإذا كان الواقع في تطور وتغيير مستمرين، فإن اقتصار السينما على إنتاج أفلام تسرد بطولات حرب التحرير وتمجد رواد الثورة الجزائرية يؤدي إلى نتائج عكسية، طالما أن الجمهور قد وصل إلى حد الإشباع بالنسبة لوعيه بالماضي، وبلغ درجة فقدان المكان بالنسبة لمعاصرته لمن حوله، ومن هنا ضرورة الاتجاه إلى الحياة، إلى الواقع.

وقد وصلت أصداء هذه الدعوة إلى سائر أطراف المغرب العربي، فبدأ اتحاد السينمائيين في تونس، المعاصرة، وانتقل اكثر الشبان جرأة من النظرية إلى التطبيق، ولأول مرة نرى في فيلم مثل «وغدا» لإبراهيم باباي كيف تتمزق أحلام الفلاح التونسي الذي تلفظه الأرض عندما يهاجر إلى المدينة، أو كما في فيلم «الخماس» للطيب الوحيشي، كيف لا تتغير علاقات الإنتاج الإقطاعية-العشائرية في الريف رغم ما ينتشر في المدينة من حديث، مجرد حديث عن التطور والمدنية والدخول في العصر الحديث، وهذا أيضا ما حدث في المغرب عندما بدأت حركة السينما الشابة بفيلم «ألف يد ويد» لبن بركة.

ولنعترف هنا بأن السينمائيين الجدد في الوطن العربي، والذين ولدت عطاءاتهم في ظل أجهزة الدولة الأيديولوجية، باستثناء بسينمائيي تونس والمغرب وجدوا أمامهم أسباب تحقيق وكفالة استمرارية الإنتاج، وتخطي مصاعب النفقات، خاصة عندما يقتنع المسؤولون في هذه الأجهزة بأهمية السينما لربط الجمهور بحركة الثورة الاجتماعية، ومن هنا كانت الستينات فرصة مواتية أمام هؤلاء لخلق سينما وطنية، ثم محاولة تجاوزها آلي سينما أكثر تقدما على الرغم من سيطرة العقلية التكنوقراطية على بعض هذه الأجهزة مما ابعد بعض المحاولات الجادة-أو كثيرا منها-عن تقديم الفكر القومي. قال البعض: إن مشكلة السينما تكمن في تخلفها التقني، وقال البعض الآخر: إن المشكلة هي في تجمد محتوى الفيلم الجاد ضمن بناء محدود «لا نتكلم هنا عن السينما التجارية»، حتى الفيلم الجزائري الشهير «وقائع سنوات الجمر»، برغم الشهرة التي حققها، كانت حوله ملاحظة هامة من هذا النوع طرحها الناقد صبحي شفيق في مجلة «السينما العربية» العدد الأول، عندما قال:

ما نلمحه في اغلب أفلامنا أن رؤية الواقع تتحول إلى رؤية فرد واحد، نحمله حديثنا، وغالبا ما يكون الحديث الذي تريده السلطة لا الذي يمليه الواقع، واضرب مثلا بفيلم واحد يصلح وحدة قياسية لعشرات الأفلام، واعني به «وقائع سنوات الجمر» للجزائري محمد الأخضر حامينه رغم كادراته وتكويناته الرائعة، ورغم حسه السينمائي المفرط، ينتهي الأمر بمخرج الفيلم إلى توسيع الهوة بين «التكنيك» وبين «المضمون»، لأنه جعل من فرد واحد، هو احمد، شخصية بطولية لا تنهزم أبدا، نراه منذ عام 1930 حتى انطلاق أول رصاصة من معسكر الثوار في عام 1954، لا يجرح ولا يمرض، رغم موت أهله وأبنائه وتدمير قريته عن آخرها، ورغم موت كل رفاقه الذين اشتركوا في الحرب العالمية الثانية، وذلك لان الواقع، هنا، يبدو وحيد البعد، بينما واقع الجزائر متعدد الأبعاد، وعلى المستوى الدرامي، نعبر عن هذا بأن المخرج جعل الواقع ينكمش في دائرة الدراما البرجوازية بينما المضمون يتطلب معالجة ملحمية.

وليس هذا الفيلم هو المثال الوحيد، ولكن هذه المحاولات-على ما يقال حولها من ملاحظات-كانت بلا شك الوجه المشرق والمتقدم للسينما العربية في عدد من الأقطار العربية، ولكنها ظلت دون طموح المهمة الأساسية مهمة خلق سينما قومية، على الرغم من أن عددا منها قد نال جوائز في مهرجانات دولية وعربية.

إن جوائز مهرجانات السينما ليست التقويم الأخير لأفلام السينما، وفوز فيلم «عرس الزين» للمخرج الكويتي خالد الصديق-مثلا-بجائزة مهرجان الفيلم العربي الأول في باريس يعتبر مؤشرا يجب الوقوف عنده قليلا، بعد أن فاز الفيلم الأول لهذا المخرج، وهو «بس يا بحر» بجائزة المهرجان الأول لسينما الشباب الذي أقيم في دمشق عام 1972، وفي هذه الوقفة يمكن أن نقول:

السينما لا تصنعها المبادرات الفردية وحدها مهما كانت المواهب والإمكانات المتاحة بين يديها، وبصورة خاصة في بلاد نامية أو متخلفة-لا فرق-يجب أن يكون للسينما فيها دور إيجابي كبير، بعد أن اصبح الفن السابع الملهاة الجماهيرية الواسعة، وبعد أن أصبحت هذه البلدان مستهدفة، كسوق للتسويق من قبل تجار السينما من المنتجين، وسماسرة السينما من المستوردين والمسوقين.

نقول: إن السينما لا تصنعها مبادرات فردية فقط، ولكننا نقف مع هذا الرأي أحيانا عاجزين أمام حراب المتاجرين بهذا الفن المشرعة في وجوه المحاولات الجادة في هذا الميدان.

تجربة خالد الصديق في الكويت تجربة متقدمة في هذا المجال ومثلها تجارب جماعة السينما الجديدة في مصر، وتجارب أخرى في الجزائر وسورية وتونس، ولكن هل تستطيع هذه التجارب أن تقف في وجه هذا الطوفان المرعب من الأفلام التجارية التي أصبحت سلعة عالمية تخضع لمنطق العرض والطلب، وتخضع لسوق واسعة تلعب فيها المساومات دورا كبيرا، وهناك دائما طرق لتسويق هذه السلعة مهما كانت مواصفاتها، مادامت ملايين البشر لا تجد أمامها من سبيل للتسلية غير السينما في اكثر الأحيان.

إذن، ما الحل؟ على صعيد الوطن العربي في اضعف الأحوال؟ نحن نعلم أن الجهود العربية المشتركة في هذا الميدان يمكن أن تؤدي إلى بعض النتائج وليس إلى كل النتائج، وما دام هناك سينمائيون عرب جادون وطليعيون ومخلصون، وما دام هناك مؤسسات للسينما يمكن في حال تخليصها من أدوائها الراهنة أن تكون أحد مرتكزات العمل، فإن الجهود المشتركة بين هؤلاء السينمائيين يجب أن تترجم إلى أفعال.

هناك جهود مضادة ستبذل في هذا المجال، وقد وقفنا على مثل هذه الجهود بعد التجربة الناجحة لمؤتمر السينمائيين الشباب الذي عقد في دمشق وأجهض بعد دورته الأولى، ولكن مثل هذه العقبات يجب ألا تجعل العاملين المخلصين في هذا الميدان ينكفئون مع عدساتهم على أنفسهم و يكتفون بإنتاج بعض الأشرطة التي ترسل للمهرجانات، تاركين الجماهير فريسة سهلة للتجار.

لماذا لا نرى وجودا فعليا لاتحاد السينمائيين العرب؟

لماذا لا نرى وجودا فعليا لاتحاد النقاد السينمائيين العرب؟

لماذا نكتفي بهذه الجوائز تمنح بين حين وآخر للفيلم العربي في مهرجان ما ثم ننام على أمجاد هذه الجوائز؟

لماذا لا تكون السينما العربية على مستوى المهمات القومية الأخرى ما دامت تستقطب هذا العدد الكبير من الجماهير؟

وإذا كان المطروح الآن هو سينما متقدمة ومتحررة، كما جاء في شعار

مهرجان دمشق، فلأن السينما العربية الحالية هي مطالبة بأن تكون-فعلا-متقدمة ومتحررة، وإذا كمان الواقع يؤكد أنها خطت خطوات عملية في هذا المجال، وخرجت إلى مرحلة المواجهة ضد الاستغلال والقهر والتخلف وضد محاولات العدوان والاستيطان والاستعمار والتوسع على حساب الشعوب المناضلة، فإن السؤال الذي يجب أن يطرح الآن: ما هي أبعاد هذه المواجهة من سينما نريدها متقدمة ومتحررة؟.

لنعترف أن هناك جنوحا لدى السينمائيين العرب للتحقيق في الماضي وتفادي الصدام المباشر مع الواقع الراهن أو المستقبلي «هناك استثناءات قليلة بالطبع». ونتساءل هنا: هل هذا نوع من الجبن ؟ أو الخوف ؟ أو التهرب من المسؤولية أو هو نوع من الاتكاء المريح نسبيا على الماضي؟

شيء مفيد وهام ومطلوب أن نسجل الماضي والتراث والأحداث الكبيرة في السينما، وان يقف الجيل العربي الجديد على مشاهد ترصد بعضا من تاريخ شعبه، ولكن السينما العصرية، رفي بلاد نامية ومتخلفة وطموحة بان واحد، يجب أن تتجاوز أبعاد المواجهة التقليدية إلى مواجهة فعلية للمشكلات والأخطاء والتجارب، خاصة وان التلفزيون العربي-مع الأسف-يعيش الآن الفترة المرضية نفسها التي عاشتها سينما التسلية العربية مع القصص السطحية والميلودراما المفتعلة، والتاريخ المزيف، والرصد المشوه لحكايات الأسلاف والإخلاف على حد سواء، أن كان ذلك في قصة بدوية من الصحراء، أو في قصة عصرية من عواصمنا العربية.

إن شعبنا العربي اليوم يعيش أقسى مرحلة في تاريخه المعاصر، وهو شحن امتحانا مصيريا صعبا على جميع المستويات، إنه يجابه مؤامرات من كل نوع، ومن عدو شرس يستهدف وحدة ترابنا العربي، وثرواتنا القومية، ومستقبل أجيالنا.

بالإضافة إلى أن هذا الشعب يخوض معركة أخرى قاسية على صعيد التنمية وفي مجابهة تركة الماضي من عهود التخلف والاستعمار والاستغلال.

والسينما، أمام هذا الواقع، مطالبة بان تكون في قلب الأحداث، ليس بالأسلوب التوثيقي والتسجيلي فقط، بل بجميع أساليبها المعروفة، وعلينا أن نحاول تفهم المحاولات المخلصة في هذا المجال فلا نضيق عليها أو على أصحابها مادام منطلقهم الالتزام الواعي بقضايا جماهير الشعب.

لنعترف أننا مقصرون في هذا المجال، وأن كثيرين من السينمائيين العرب يتهيبون الانتقال إلى هذه الأبعاد والآفاق الجديدة للمواجهة، ولنعترف بان هذا التقصير ظاهرة مرضية يجب أن تنتهي، فحمل الكاميرا اليوم أو توجيهها مهمة صعبة ودقيقة ولا تقل أهمية عن مهمة حمل السلاح في الحرب، وحمل آلة الإنتاج في السلم.

.. جان الكسان دمشق-1981

2 السينما في مصر

تمثل السينما المصرية-التي وصل إنتاجها خلال الأعوام الأربعة والخمسين التي انقضت على إنتاج أول فيلم روائي فيها إلى حوالي ألفي الفيلم، وهو رقم كبير في مسيرة السينما العالمية-تاريخا هاما للسينما العربية في الأرشيف العالمي للفن السابع، من حيث الكم على الأقل.

وفي إعداد هذه الدراسة وجدت بين يدي عشرات الكتب والنشرات والدراسات والمقالات والتقارير حول مسيرة السينما في القطر المصري، ومن هنا تأتي صعوبة الاستعراض والاختيار والتنسيق والتلخيص، على أن الأنصاف يوجب علينا أن نشير بالتقدير إلى الجهد الكبير الذي بذله سعد الدين توفيق في تأريخ قصة السينما في مصر (كتاب الهلال) الذي صدر في العدد 221 (آب 1969) بمناسبة مرور أربعين عاما على بدء الإنتاج السينمائي في مصر، كما نشير إلى جهود الناقد السينمائي سمير فريد الذي أغنى السينما العربية من خلال سلسلة الدراسات والمؤلفات والمقالات التي كتبها عنها، بالإضافة إلى مشاركته الفعالة في المهرجانات السينمائية، وفي الكتابة التي اعتمدتها في أعداد هذا الفصل عن السينما في مصر[1].

وقد رأيت أن اقسم هذه الدراسة إلى مراحل أساسية:

- مرحلة النشوء والسينما الصامتة
- مرحلة السينما الناطقة
- أفلام ما قبل الحرب العالمية الثانية
- أفلام ما بعد الحرب العالمية الثانية
- مرحلة ما بعد ثورة تموز 1952، وحتى عام 1962
- مرحلة القطاع العام (الستينات)
- مرحلة السبعينات (1971-1980)

وقد كانت صناعة السينما في مصر ولا تزال اكبر صناعة من نوعها في الوطن العربي وأكثرها تأثيرا . ويرجع ذلك إلى تعاظم الحركة الوطنية منذ بداية القرن، وارتباط هذه الحركة بالدعوة إلى تنمية الصناعات الوطنية من ناحية، والى حجم السوق المصرية الكبيرة، وارتباط مصر المبكر بالحضارة الأوروبية من ناحية أخرى.

وقد مرت صناعة السينما بعدة مراحل ففي البداية كانت تعتمد على الفنانين المغامرين من الرواد الشجعان أصحاب الشركات الصغيرة، ومع افتتاح ستوديو مصر عام 1935، وهو أحد مشروعات شركة مصر للتمثيل والسينما التي أسسها طلعت حرب عام 1925 كإحدى شركات بنك مصر، بدأت المرحلة الثانية في تطور هذه الصناعة حيث اعتمدت على أحد اكبر البنوك المصرية في ذلك الوقت.

وبوجود ستوديو مصر عرفت صناعة السينما المصرية عصرا من الازدهار وصل فيه عدد دور العرض إلى اكثر من مائة دار، وارتفع متوسط إنتاج الأفلام من عشرة أفلام في السنة في السنوات الأربع السابقة على افتتاحه إلى عشرين فيلما في السنوات التسع التالية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية حيث تم في هذه الفترة إنتاج 140 فيلما .

وبعد الحرب العالمية الثانية بدأت مرحلة جديدة في تاريخ صناعة السينما في مصر حيث أصبح إنتاج الأفلام اكثر سهولة وأسرع وسيلة لتحقيق الأرباح ووصلت أرباح العديد من الأفلام إلى اكثر من مئة ألف جنيه، على الرغم من أن متوسط التكلفة كان يتراوح بين 20-25 ألف جنيه، وكان ذلك نتيجة دخول رؤوس الأموال الطفيلية المتمثلة في أغنياء الحرب

إلى ميدان صناعة السينما وزيادة القوة الشرائية في نفس الوقت.

ففي الفترة من عام 1945 إلى 1951 مثلا ارتفع متوسط إنتاج الأفلام كل سنة إلى 50 فيلما وبلغ عدد الأفلام 341 فيلما، أي نحو ثلاثة أضعاف الأفلام المصرية منذ عام 1927، ووصل عدد دور العرض إلى 244 دارا عام 1949، وعدد الاستوديوهات إلى خمسة وفيها أحد عشر بلاتوه.

وبعد ثورة 1952 ارتفع متوسط عدد الأفلام كل سنة إلى 60 فيلما وبلغ عدد الأفلام 588 فيلما حتى عام 9162، أي نحو ضعف الأفلام المصرية منذ عام 1927، ووصل عدد دور العرض إلى 354 عام 1954.

وشهد النصف الثاني من الخمسينات بداية اهتمام الدولة بصناعة السينما، وقد تمثل ذلك في إنشاء مصلحة الفنون عام 1155 التي اقتصر إنتاجها على الأفلام القصيرة، ثم في إنشاء مؤسسة دعم السينما عام 1957 التي ساهمت في تمويل بعض الأفلام، وإنشاء المعهد العالي للسينما عام 1959. ومع إنشاء المؤسسة العامة للسينما عام 1962 لإنتاج الأفلام الروائية الطويلة بدأت المرحلة الأخرى في تاريخ صناعة السينما في مصر، وهي مرحلة القطاع العام.

وفي هذه المرحلة اضطربت صناعة السينما في مصر نتيجة عدم وضوح موقف الدولة من السينما، فالاستوديوهات والمعامل ودور العرض لم تؤمم وفي نفس الوقت لم تعد في أيدي أصحابها، وكذلك الإنتاج والاستيراد والتوزيع[2]. وتعددت أشكال ملكية المؤسسة للمنشآت السينمائية، كما تعددت أشكال الهياكل الإدارية وأشكال الإنتاج ولم تستقر لمدة عامين متواليين.

ونتيجة لذلك انخفض متوسط عدد الأفلام من 60 إلى 40 فيلما في السنة وبلغ عدد أفلام هذه المرحلة 416 فيلما حتى عام 1971 منها 50٪ قطاع عام و40٪ قطاع خاص ممول من القطاع العام، و10٪ قطاع خاص ممول من شركات التوزيع العربية في لبنان. كما انخفض عدد دور العرض من 354 دارا عام 1954 الى255 دارا عام 1966، وانخفض عدد الأفلام الأجنبية المستوردة من متوسط 500 فيلم في السنة إلى 250 فيلما في السنة.

ورغم توقف القطاع العام عن الإنتاج منذ عام 1971 فإن متوسط عدد الأفلام المنتجة ظل 40 فيلما حتى عام 1974، ثم ارتفع إلى 50 فيلما في أعوام 1975 , 1976 , و1977 وان ظل عدد دور العرض في انخفاض حتى وصل إلى 190 دارا عام 1977.

وأبرز الاتجاهات الفنية في الفيلم المصري هو الاتجاه الواقعي[3] الذي بدأه كمال سليم وكامل التلمساني في الأربعينات، ووصل صلاح أبو سيف وتوفيق صالح ويوسف شاهين إلى ذروة النضج في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات. ومن أهم المخرجين في تاريخ السينما المصرية أيضا محمد كريم ونيازي مصطفى وأحمد بدر خان وأحمد كامل مرسي وفطين عبد الوهاب وهنري بركات وكمال الشيخ. وقد قدموا العديد من الأفلام الهامة من مختلف الأشكال والاتجاهات.

وفي السينما المصرية المعاصرة بعد ثورة 1952 تبرز أسماء المخرجين حسن الأمام وعاطف سالم وحسام الدين مصطفى رغم غلبة الإنتاج التجاري على أفلامهم، كما تبرز أسماء حسين كمال وخليل شوقي وسيد عيسى وجلال الشرقاوي في مرحلة القطاع العام.

وبعد حرب 1967، ومن خلال الهزيمة القاسية ظهرت الدعوة إلى سينما مصرية جديدة وبرز من مخرجي هذه الفترة سعيد مرزوق ومحمد راضي وعلي عبد الخالق وأشرف فهمي وممدوح شكري الذي توفي فجأة عام 1973 اثر مرض قصير، واعتبر شهيد السينما المصرية الجديدة بسبب منع فيلمه (زائر الفجر) الذي عرض بعد وفاته بحوالي عامين.

و يمثل شادي عبد السلام بفيلمه (المومياء) الذي انتج عام 1969 وعرض عام 1975 اتجاها جديدا في السينما المصرية حيث يتجاوز الواقعية إلى نوع من التعبير الذاتي الخاص، وقد بدا ذلك أيضا في أفلامه التسجيلية وأفلامه الروائية القصيرة وأهمها (الفلاح الفصيح).

وأهم المخرجين الجدد الذين ظهروا بعد ذلك علي بدر خان في (الكرنك) عام 1975 وسمير سيف في (دائرة الانتقام) عام 76 واحمد يحيى في (العذاب امرأة) وهشام أبو النصر في (الأقمر) عام 1977. كذلك شهد عام 1977 عرض فيلم (التلاقي) إخراج صبحي شفيق «انتج عام 1972»، وهو من الأفلام الطليعية التي منعت من العرض طوال خمس سنوات.

مرحلة النشوء والسينما الصامتة:

في عام 1977 احتفلت مصر بمرور نصف قرن على عرض أول فيلم مصري روائي طويل عام 1927، وهو فيلم (قبلة في الصحراء) إخراج إبراهيم لاما،

والذي عرض في الإسكندرية يوم 5 أيار من ذلك العام، وتلاه في القاهرة يوم 16 تشرين الثاني عرض فيلم (ليلى) إخراج استفأن روستي، وإنتاج وتمثيل عزيزة أمير. وهناك مؤرخون يعتمدون اسم الفيلم الثاني كبداية للسينما المصرية نظرا لأنه أكثر أهمية من الفيلم الأول وليس بين العرضين سوى شهور قليلة.

كما أن مصر كانت من أوائل بلاد العالم التي عرفت السينما كعروض، فالمعروف أن أول عرض سينمائي تجاري في العالم كان في 28 كانون الأول 1895 في الصالون الهندي بالمقهى الكبير في شارع كابوسين بباريس، وكان أول عرض سينمائي في مصر في مقهى زواني بالإسكندرية في أوائل كانون الثاني عام 1896 أما أول عرض في القاهرة فكان يوم 28 كانون الثاني 1896 في سينما سانتي بالقرب من فندق شبرد القديم.

وقد سبق فيلم (ليلى) مجموعة من المحاولات الصغيرة في الإنتاج السينمائي في مصر، لسينمائيين أجانب ومصريين مثل: (شرف البدوي) و(الأزهار المميتة) من إنتاج الشركة السينمائية الإيطالية-المصرية. وكذلك فيلم (الخطيب نمرة 13) لمحمد بيومي، وفي سنة 1923 تام مصور إيطالي يدعى الفيزى اورفانللى بتصوير فيلم قصير شارك فيه عدد من هواة السينما الأجانب والمصريين، بالإضافة إلى محاولات أخرى عديدة من هذا النوع، وكانت آخر المحاولات قبل فيلم (ليلى) ما حققه الأخوان بدر وإبراهيم لاما اللذان قدما إلى مصر من فلسطين، وحققا فيلم (قبلة في الصحراء) الذي عرض في سينما الكوزمو غراف بالإسكندرية قبل فيلم (ليلى) بعدة اشهر.

أما فيلم (ليلى) فكان حلم الفنانة عزيزة أمير، حيث أقنعها وداد عرفي (شاب تركي جاء إلى القاهرة في أوائل عام 1926) بإنتاج فيلم تقوم هي ببطولته، ويتولى هو إخراجه وتمثيل دور البطولة فيه.[4] ودبت الخلافات بين الاثنين بسبب بطء وداد عرفي في العمل واستشرى الخلاف فأبدلت عزيزة أمير القصة والمخرج، واختارت قصة (ليلى) والمخرج استفان روستي.[5].

وقد أقيمت حفلة كبيرة في ليلة افتتاح عرض الفيلم يوم 16 تشرين الثاني 1927 دعي إليها عدد من الشخصيات مثل محمد طلعت حرب واحمد شوقي، وحقق الفيلم نجاحا طيبا ورحبت به الصحافة ترحيبا حارا وعلق شوقي على الفيلم بقوله (أرجو أن أرى هذا الهلال ينمو حتى يصبح بدرا كاملا)، وكان الفيلم بالطبع صامتا.

كانت أهم تجربة في السينما المصرية في مرحلتها الصامتة هي فيلم (زينب) الذي أخرجه محمد كريم وعرض في سينما متروبول بالقاهرة في 12 آذار 1930، وكانت هذه هي أول مرة يظهر فيلم فيها على الشاشة، فيلم مأخوذ من عمل أدبي. فقصة زينب كانت أول قصة مصرية تنشر، كتبها مؤلفها الدكتور محمد حسين هيكل عندما كان يدرس القانون في فرنسا في سنة 1910. ونشرها في كتاب في سنة 1914، ولكنه لم ينشرها باسمه وإنما سجل على الغلاف أنها)مناظر وأخلاق ريفية.. بقلم مصري فلاح).

وكان محمد كريم قد قرأ قصة (زينب) عندما كان يدرس السينما في المانيا[6] واعد سيناريو لإخراجها على الشاشة. ولكنه لم يجد منتجا واحدا يقبل إنتاج هذا الفيلم، حتى في المانيا رفضت شركت أوفا السينمائية مشروع كريم أن يكون الفيلم إنتاجا مصريا-المانيا مشتركا، وفي القاهرة رفض المنتجون الأجانب ومنهم باردي صاحب سينما أوليمبيا أنفاق أموالهم على إنتاج فيلم تجرى حوادث قصته في الريف وأبطالها من الفلاحين، وأبدوا استعدادهم لإنتاج فيلم عصري حوادثه في القصور، ولكن محمد كريم كان مصمما على تقديم (زينب).

وأخيرا لجأ إلى صديقه يوسف وهبي صاحب فرقة رمسيس المسرحية، وعرض عليه إنتاج هذا الفيلم الذي لن يكلف اكثر من خمسمائة جنيه، فوافق يوسف وهبي. ولم تكن هناك ستديوهات للسينما في ذلك الوقت. وكانت الكاميرا تدار باليد. وكانت الإضاءة تتم بواسطة مرايا ألصقت عليها قطعة من قماش النيل الأبيض تشبه الناموسية، أو بواسطة لوحات كبيرة مغطاة بالورق المفضض تعكس الشمس على وجوه الممثلين.

وفي هذا الفيلم الصامت استخدم محمد كريم (الكاميرا كيرين) لأول مرة في السينما المصرية لتصوير لقطة من الأعلى. وفي هذا الفيلم قدم محمد كريم فكرة مبتكرة وهي تقديم مشهد واحد ملون، وهو مشهد زينب عندما ذهبت إلى السوق لتشتري بعض الحلي والملابس الملونة استعدادا للفرح، وقد صور هذا المشهد كله على فيلم عادي (ابيض واسود) ثم أرسل إلى باريس لتلوينه باليد في معامل باتيه، وكان طول هذا المشهد 400 متر، كان أجر تلوين المتر الواحد جنيها كاملا أي أن هذا المشهد وحده كلف المنتج ربع ميزانية الفيلم تقريبا.

وتجري حوادث القصة في قرية، وهي قصة حب، فقد أحبت الفتاة القروية زينب فتى قرويا فقيرا هو إبراهيم. ولكن أهلها زوجوها من فتى غيره اكثر منه ثراه، وهو حسن، فقنعت زينب من هواها بعد زواجها باستطاعتها أن ترى إبراهيم وتقابله لأنه معها في القرية. ثم استدعى حبيبها للخدمة العسكرية، وعانت زينب من فراقه الكثير، وقضت نحبها على فراشها المرضي، وفاضت روحها في الوقت الذي كان حبيبها يحس بالألم ولا يدري له سببا. وعندما نتحدث اليوم عن مدرسة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية فأننا ننسى دائما أن السينمائي المصري كان يصور أفلامه في الشوارع والحقول وفوق أسطح البيوت منذ خمسين سنة لسبب بسيط، هو انه لم تكن في مصر وقتئذ ستوديوهات. فلم يكن ثمة بد من تصوير الأفلام في أماكن حقيقية. وكان محمد كريم هو أول مخرج مصري اظهر القرية المصرية على الشاشة. فقد تم تصوير مشاهد فيلم (زينب) في سنة 1928 في قرى الشرقية والقليوبية والفيوم. وبصعوبة بالغة أمكن تصوير أبطال الفيلم في شوارع القرية وأمام بيوت حقيقية.

وقد حقق فيلم زينب عند عرضه في سينما متروبول في 12 نيسان 1930 نجاحا هائلا، وقد أذهلت هذه النتيجة أصحاب دور العرض وكانوا جميعا من الأجانب، وكانوا يضعون العراقيل في وجه هذا الفيلم بحجة أن المتفرجين لن يقبلوا على فيلم تجرى حوادثه في الريف.

وبعد هذا النجاح قام الدكتور هيكل باعادة طبع قصته في كتاب وضع عليه اسمه صريحا، وأكثر من هذا ان قصة زينب هي القصة المصرية الوحيدة التي ظهرت على الشاشة مرتين: مرة في فيلم صامت في سنة 1930. ومرة في فيلم ناطق في سنة 1952. وعندما ظهرت الافلام الملونة حاول محمد كريم ان يعيد اخراجها للمرة الثالثة في فيلم ملون، وفي مرحلة الفيلم الصامت لم يكن انتاج الفيلم هو المشكلة، بل كانت هناك مشكلة اكبر تنتظر المنتج، وهي مشكلة توزيع الفيلم، فم تكن هناك شركات توزيع بل كانت كلها شركات انتاة فقط.

مرحلة السينما الناطقة: (7)

أول فيلم مصري ناطق وهو فيلم (أولاد الذوات) عرض في 14آذار 1932. على أن دخول الصوت ني الفيلم المصري لم يكن يعني مرحلة تطور

في المستوى الفني حيث إنه لم تكن قد أتيحت للسينما المصرية فرصة كافية للنمو وللتطور ولإرساء قواعد فنية وأساليب مميزة، أن الفترة التي عاشتها تجربة الفيلم الصامت لا تتجاوز خمس سنوات، كما أن عدد الأفلام التي تم إنتاجها وعرضها لا يكاد يزيد على عدد أصابع اليدين، ولهذا لم تتحقق للسينمائي المصري خبرة فنية كافية، فلم يكن هناك كاتب القصة السينمائية، ولا كاتب السيناريو، ولا المخرج المبتكر (الذي لا يقلد).

وإنما كان الشيء الوحيد الذي تغير هو أن الفيلم المصري كسب جمهورا جديدا، هو الجمهور غير المتعلم الذي لم يكن في مقدوره أن يقرأ اللوحات التي تظهر في الفيلم الصامت بدلا من الحوار، ولهذا زاد إيراد الفيلم المصري بينما بقى مستواه الفني كما كان في عهد السينما الصامتة. وكان (أولاد الذوات) ثاني فيلم يخرجه محمد كريم. وقد اشتركت فرقة رمسيس في تمثيل هذا الفيلم الذي أنتجه وقام ببطولته صاحبها يوسف وهبي.[8].

ظهرت أمينة رزق في دور زينب، وسراج منير في دور الدكتور أمين، ودولت ابيض في دور أم حمدي، وحسن البارودي في دور احمد أفندي. بينما قام يوسف وهبي بدور حمدي بك المحامي، واشتركت في التمثيل الممثلة الفرنسية كوليت دارفاي في دور جوليا، وعمل احمد بدر خان مساعدا للمخرج.

وتتلخص قصة الفيلم -وهي مأخوذة عن مسرحية قدمتها فرقة رمسيس بالاسم نفسه -في أن حمدي بك يخون زوجته المصرية مع فتاة فرنسية، وعندما تكتشف الزوجة هذه الخيانة يفر الزوج مع عشيقته إلى باريس، وهناك تظهر جوليا على حقيقتها فقد كان حمدي مجرد مغامرة عابرة في حياتها، ولذلك يفاجأ عندما يراها ذات يوم بين ذراعي شاب فرنسي، فيغضب ويطلق الرصاص عليهما، ويقبض البوليس عليه. ويحكم عليه بالسجن، وبعد 12 سنة يعود إلى القاهرة، ويذهب إلى بيته في اليوم الذي تحتفل فيه الأسرة بزفاف ابنه، ولا يعرفه الابن طبعا لان شكل حمدي كان قد تغير كثيرا، إلا أن زينب تعرفه فورا فتبلغه أنها تزوجت ابن عمها أمين (زوج جوليا) بعد أن علمت أن حمدي قد مات في السجن، وعندما يعرف حمدي انه لم يعد له مكان في هذا البيت، يكتفي بأن يلقي نظرة على ابنه العريس وعروسه ويتقدم نحوهما ليهنئهما ويقبل أيديهما، فيحسبه ابنه فقيرا يطلب البقشيش فيمنحه جنيها، ويخرج حمدي بينما يستمر الفرح، ويلقي بنفسه تحت عجلات القطار.

ولم يكن هذا الفيلم ناطقا كله، وذلك لاختصار التكاليف، فان نصفه كان صامتا، وقد صور في استديو رمسيس الذي أنشأه يوسف وهبي عام 1931.

أما فيلم (أنشودة الفؤاد) الذي عرض في 14 نيسان 1932 فتشبه قصته قصة فيلم أولاد الذوات حيث إن البطل يحب فتاة أجنبية تكون سببا في مصائب تحل بالأسرة.

كانت القصة ضعيفة والأغاني مملة وطويلة لأن المخرج ماريو فولبي لم يستطع أن يتصرف فترك الكاميرا تواجه المطربة دون حركة طيلة الأغنية.

أما فيلم (تحت ضوء القمر) الذي عرض صامتا في 19 حزيران 1930، فقد أضاف إليه مخرجه شكري ماضي الصوت وأعاد عرضه ناطقا في 4 تموز 1932 إلا، أن التجربة لم تنجح لأن سرعة دوران الاسطوانة تختلف عن سرعة دوران الفيلم. فكان من المحتم إلا يتطابق الصوت مع الصورة، مما أدى إلى أن مشاهد كثيرة من الفيلم كانت تتحول إلى مفارقات تثير الضحك عندما يتكلم ممثل فيسمع صوت امرأة انتهى مشهدها، وهكذا. أو يرى ممثل يطلق الرصاص من بندقية وبعد أن ينتهي المشهد تسمع طلقات الرصاص.

وفشل الفيلم فشلا ذريعا، لا لعدم انطباق الصوت والصورة فقط، وإنما لأسباب أخرى عديدة منها ضعف القصة واعتمادها على المبالغات والفواجع، ومنها هبوط مستوى التمثيل إذ لم يكن للبطل أو البطلة تجارب سابقة في التمثيل، كما كان الماكياج مضحكا فاللحى كانت تتدلى من وجوه الممثلين بشكل يثير السخرية، وبينما يبدو الممثل صاحب اللحية الطويلة المتهدلة كهلا في السبعين من عمره كنت ترى وجهه نضرا ناعما بلا تجاعيد، كما أن مشيته وحركاته تؤكد انه في العشرين من عمره.

وفي هذه المرحلة بدت ظاهرة غريبة، وهي أن ثلاث ممثلات من رائدات السينما المصرية قمن بإخراج أفلامهن بأنفسهن، وإذا كانت السينما العالمية لم تعرف مخرجة إلا في الأربعينات، فان المرأة المصرية قد سجلت سبقا واضحا في هذا الميدان، ويلاحظ أن هذه الظاهرة ليس مردها إلى أسباب مالية فقط، وإنما لأن هؤلاء الممثلات المنتجات رأين أن عملية الإخراج لا يقوم بها مخرجون دارسون (باستثناء محمد كريم) بل إنها كانت في الأغلب عملية اجتهادية. ولهذا رأين أن يجربن القيام بإخراج أفلامهن إلى جانب إنتاجها وتمثيلها، بل وتأليفها أيضا.

وهؤلاء الثلاث هن: عزيزة أمير التي أخرجت فيلم (كفري عن خطيئتك) وبهيجة حافظ التي أخرجت فيلم (الضحايا)، وفاطمة رشدي التي أخرجت فيلم (الزواج). ولم تحقق هذه الأفلام الثلاثة نجاحا فنيا أو تجاريا يذكر. بل كانت مغامرات فاشلة إلى حد كبير باستثناء فيلم (الضحايا). ولهذا لم تحاول عزيزة أمير أو فاطمة رشدي العودة إلى الإخراج مرة ثانية. أما بهيجة حافظ فقد شجعتها التجربة الأولى على أن تكررها بعد ذلك أكثر من مرة. إلا أن أهم ما قدمت للشاشة كان الفيلم التاريخي (ليلى بنت الصحراء) الذي صورت مناظره في ديكورات ضخمة أقامتها في ستديو مصر.

ومن التجارب الجريئة المهمة التي ظهرت في بداية مرحلة السينما الناطقة (عيون ساحرة) الذي ألفه وأخرجه احمد جلال. وقد عرض الفيلم في سنة 1933 وكان أول فيلم مصري من نوع (الخيال العلمي) أي-ساينس فيكشن-وكانت هذه جرأة غير عادية أن يقدم جلال على إخراج فيلم من هذا النوع في وقت مبكر كهذا قبل أن تظهر الاستوديوهات الكبيرة المجهزة بالآلات الحديثة.

وعلى الرغم من صعوبة تقديم مثل هذه القصة على الشاشة فقد نجح احمد جلال كمخرج وكسيناريست نجاحا طيبا جدا في جعل المتفرج يقتنع بالحوادث، وأهم من هذا أنه نجح في استخدام لغة سينمائية جيدة. فجاء الحوار قليلا جدا مع حركة كاميرا بارعة. وبعد سنتين قام احمد جلال بمحاولة أخرى جريئة وهي إخراج أول فيلم تاريخي مصري، وهو(شجرة الدر) الذي أنتجته شركة لوتس فيلم أيضا. وهي الشركة التي كانت تتألف من آسيا وماري كويني ومنه. وقد تم تصوير مناظر الفيلم التاريخي (في فندق هليوبوليس بمصر الجديدة حاليا). وقام احمد جلال بأعداد سيناريو الفيلم عن القصة التي كتبها جرجي زيدان مؤسس دار الهلال ونشرها في سلسلة (روايات الإسلام).

وفي هذه المرحلة، كان أهم ثلاثة من رواد السينما هم: محمد كريم واحمد جلال، وتوجو مزراحي.

وكان توجو من أبناء الإسكندرية، وقد بدأ حياته الفنية هناك، وكان النشاط السينمائي يتركز فيها تقريبا كما رأينا، فقد كانت معظم الأفلام المصرية الأولى يتم إنتاجها في الإسكندرية. وكان أول فيلم ينتجه توجو مزراحي هو(الكوكايين) وقد أتخرجه سنة 1930 وقام لجولته، وفي سنة

1931 انتج فيلمه الثاني (5011)، ثم قدم في عام 1933 تجربته الثالثة (أولاد مصر)، وكان يقوم بالإنتاج والتأليف والإخراج والتمثيل، أما الحوار في أفلامه فكان قليلا لدرجة ملفتة للنظر، وكان يلجأ كثيرا إلى (الفوتومونتاج) للتعبير عن مرحلة انتقال في تطور القصة، بينما كان الشائع في الأفلام آنذاك أسلوب السرد بالحوار.

وتحول إنتاجه بعد ذلك من الموضوعات الاجتماعية إلى الموضوعات الكوميدية فقدم فيلم (المندوبان) ثم (الدكتور فرحات) بطولة تحية كاريوكا، وقد حقق الفيلم نجاحا كبيرا وكان توجو مزراحي يقوم بإنتاج أفلامه في وقت قياسي من حيث السرعة، فقد أتم تصوير فيلم (سلفني 3 جنيه) بطولة علي الكسار في أسبوع واحد.

وكان فيلم (الوردة البيضاء) أبرز فيلم عرض في مرحلة الفيلم الناطق التي سبقت إنشاء ستوديو مصر، وهو ثالث فيلم يخرجه محمد كريم، وأول فيلم يقوم ببطولته محمد عبد الوهاب، وقد حقق هذا الفيلم نجاحا هائلا حتى أن أرباحه قد زادت على ربع مليون جنيه. واستمر يعرض بنجاح لعدة سنوات، وليس من شك في أن هذا النجاح يرجع إلى شهرة عبد الوهاب كمطرب، وقد غنى فيه 8 قطع غنائية، ألف احمد رامي خمسا منها، وهي: وردة الحب، وناداني قلبي إليك، و يا اللي شجاك أنيني، و يا لوعتي يا شقايا، وضحيت غرامي، أما الأغنية السادسة فهي (النيل نجاشي) لأمير الشعراء احمد شوقي، والسابعة موال قديم هو (سبع سواقي بتنعي لم طفولي نار). وكانت الأغنية الثامنة للشاعر اللبناني بشارة الخوري، وهي قصيدة (جفنه علم الغزل). وكانت هذه الأغنية الثامنة أول أغنية عربية تستخدم فيها الأنغام الغربية، فقد لحنها عبد الوهاب على نغنم رقصة الرومبا.

وفي هذا الفيلم ظهر البطل في حجرته في أحد المشاهد، وسارت الكاميرا إلى صورة عبده الحامولي ثم إلى صورة سلامة حجازي، وهنا يسمع المتفرج صوت الشيخ سلامة وهو ينشد قصيدته المشهورة (سلام على حسن) ثم تقف الكاميرا أمام صورة سيد درويش ويسمع الجمهور صوت الشيخ سيد في الدور المشهور (أنا عشقت). وصرح عبد الوهاب وقتئذ بأنه أراد بهذا أن يخلد هؤلاء الفنانين العظماء، ونراه في هذا المشهد يقف في خشوع أمام هذه الصور المعلقة على جدران حجرته، وذلك قبل أن

يتخذ البطل قراره باتخاذ الغناء مهنة له. وروى محمد كريم أن قصة هذا الفيلم بدأت باختيار اسم الفيلم، ولم تكن هناك قصة وإنما كان هناك مجرد اقتراح باختيار أحد اسمين هما (الوردة البيضاء) و(الوردة الحمراء)، ثم تم اختيار الاسم الأول. وبعد ذلك بدأ تأليف القصة واشترك في هذه العملية محمد كريم وتوفيق المردنلي المحرر بدار الهلال وسليمان نجيب ومحمد عبد الوهاب وإحدى السيدات.

ويلاحظ أن هناك تشابها بين فكرة (الوردة البيضاء) و(غادة الكاميليا) كما يلاحظ أن قصة (الوردة البيضاء) وضعت خطا عريضا تحت النظام الطبقي في مصر، فبطل الفيلم شاب فقير يحب فتاة غنية ولكن أسرتها ترفض زواجهما للفارق الكبير بين مستواهما الاجتماعي، وتسرع بتزوجهما إلى شاب ثري من طبقتها، بينما يسير الشاب الفقير في حزن أمام بيتها في ليلة الفرح وهو يغني (ضحيت غرامي علشان هناكي).

وقد كان من أهم نتائج دخول الصوت إلى السينما المصرية:

1- تحول رجال المسرح إلى السينما.

2- دخول الأغاني إلى الأفلام ودخول عدد من المطربين عالم السينما مثل نادرة، ومحمد عبد الوهاب، وأم كلثوم ومنيرة المهدية ونجاة علي وليلى مراد ورجاء عبده واسمان وفريد الأطرش وعبد الغني السيد ومحمد أمين وسعد عبد الوهاب.

3- إنشاء الستوديوهات. ولم يكن ذلك مهما في عهد السينما الصامتة، أما بعد أن أصبح الحوار والمؤثرات والأغاني تسجل في الفيلم الناطق فقد أصبح من الضروري أن يتم التصوير داخل بلاتوهات مجهزة بآلات تسجيل الصوت، وكانت الاستديوهات الأولى التي أنشئت في أيام السينما الصامتة هي ستوديو الشركة الإيطالية-المصرية في الخضرة بالإسكندرية ثم ستوديو بيومي، فأستوديو الفيزي، فأستوديو باكوس الذي كان دارا للسينما حولها توجو مزراحي إلى ستوديو في سنة 1930 لتصوير أفلامه الأولى، وكانت كل هذه الاستوديوهات بالإسكندرية. وفي سنة 1931 أنشأ يوسف وهبي ستوديو رمسيس الذي تم فيه تصوير بعض مناظر فيلم (أولاد الذوات)، وفي سنة 1935 أنشئ أستوديو مصر، وبعده تعاقبت ستوديوهات لاما بحدائق القبة وناصيبيان بالفجالة، وجلال بالحدائق وستديو الأهرام، ومدينة السينما بشبرا، وستديو نحاس.

4- زاد إقبال المتفرج على الفيلم المصري بعد أن أصبح ناطقا، فقد كسب هذا الفيلم جمهور المسرح وجمهور الطرب علاوة عل جمهور جديد كانت الأمية تقف حائلا دون استمتاعه بالسينما حيث كان المتفرج عندما يشاهد الفيلم الصامت المصري أو الأجنبي يضطر إلى قراءة الحوار أو ترجمته التي تعرض على الشاشة. كما أصبح من الممكن أن يرتاد الأطفال من تلاميذ المدارس الصغار دور السينما، وهكذا صارت السينما هي سهرة الأسرة كلها.

5-زاد إنتاج الأفلام في كل موسم زيادة ملحوظة بعد أن أصبحت السينما ناطقة، ففي عهد السينما الصامتة كان الإنتاج يتراوح بين ثلاثة وخمسة أفلام في الموسم. ثم زادت دخول أفلام الصوت فأصبحت ستة أفلام، ثم 12 فيلما، ثم 16 فيلما وهكذا.

6- اقتنعت دور العرض-وكان معظم أصحابها من الأجانب-بأن الجمهور يقبل على الفيلم المصري. وكانت قبل ذلك تبدي شكها في إقبال الناس عليه. وكما رأينا أن منتجي الأفلام الأولى كعزيزة أمير اضطروا إزاء ذلك إلى استئجار دور العرض عل حسابهم حتى يتحملوا بأنفسهم الخسارة أن كانت هناك خسارة، أما بعد أن أصبح الفيلم المصري ناطقا فقد فتحت دور العرض أبوابها له، بل أن بعض هذه الأفلام كالوردة البيضاء حققت إيرادات تفوق بمراحل إيرادات أحسن الأفلام الأجنبية في ذلك الحين.

7- انتشرت دور العرض في مدن الوجهين البحري والقبلي، وكان ذلك راجعا إلى أسباب عديدة منها عدم وجود مسارح بالأقاليم، وارتفاع ثمن جهاز الراديو في أوائل الثلاثينات، وتطور المجتمع وخروج المرأة المصرية.

8- انتقل النشاط السينمائي من الإسكندرية إلى القاهرة بعد إنشاء الاستوديوهات فيها، هذا بالإضافة إلى أن الممثلين أصبحوا يجدون فرصا أكثر في القاهرة فلم يعد في مقدورهم البقاء في الإسكندرية طوال مدة تصوير الفيلم كما كان يحدث في الماضي.

9-ظهور شركات توزيع الأفلام، وكان المنتج قبل ذلك يقوم بنفسه بمفاوضة أصحاب دور العرض، أما بعد أن قامت شركات للتوزيع، فقد تولت هذه العملية نظير نسبة من الإيرادات.

10-بدأ الفيلم المصري يغزو الوطن العربي وينافس الفيلم الأجنبي.

11-انتشرت اللهجة المصرية في الوطن العربي.

12-اتجه منتجو الأفلام المصرية إلى تصوير مشاهد أفلامهم في البلاد العربية (صور محمد كريم عام 1935 بعض مناظر فيلم عبد الوهاب الثاني -دموع الحب -في سورية).

13-ظهر عدد من الممثلين والمطربين العرب في أفلام مصرية.

14-ظهرت المجلات الفنية: الكواكب (سنة 1933) و(فن السينما 1933) كما اهتمت الصحف اليومية بتخصيص صفحة أسبوعية للسينما.

15-ظهر المؤلف السينمائي المصري حتى أن بعض الكتاب اللامعين كتبوا قصصا للسينما.

16-تأثر المسرح المصري بسبب إقبال الجمهور على الأفلام المصرية واضطرت فرق كثيرة إلى إغلاق أبوابها بعد أن تحول أصحابها وأعضاؤها إلى السينما (أمثال فوزي الجزايرلي، وعلي الكسار، ومنيرة المهدية، وفاطمة رشدي، و يوسف وهبي).

17-تحولت المسارح إلى دور عرض سينمائية.

18-ظهر الناقد السينمائي المصري بعد أن فتحت الجرائد صفحاتها أمامه.

19-أصبحت الترجمة في الأفلام الأجنبية تطبع على الفيلم نفسه بعد أن كانت تظهر في الماضي على شاشة صغيرة مستقلة إلى يمين الشاشة الكبيرة، وكانت هذه عملية متعبة لعيني المتفرج لأنه كان يضطر طوال الوقت إلى نقل عينيه من شاشة الصورة إلى شاشة الترجمة.

20- بدأت الصحف الأجنبية التي تصدر في مصر تكتب عن الفيلم المصري، كما بدأ الاهتمام في صحافة العالم بالإشارة إلى صناعة السينما المصرية، وكان جورج سادول الناقد والمؤرخ السينمائي الكبير أول من تحدث عن الفيلم المصري في مقالاته وكتبه.

21-بدأ الفيلم المصري يشق طريقه إلى مهرجانات السينما الدولية. وكان فيلم (وداد) هو أول فيلم مصري يعرض في مهرجان البندقية، وذلك في سنة 1936.

22-بدأت دبلجة بعض الأفلام الأجنبية لتصبح ناطقة باللغة العربية. وكان أول تجربة في هذا الميدان هي دبلجة فيلم (مستر ديدز الشاذ) الذي أخرجه فرانك كابرا، وقام ببطولته غاري كوبر، وقام بتحقيق هذا المشروع أحمد سالم، وأشرف على عملية الدوبلاج، وقام بالترجمة العربية المخرج أحمد كامل مرسي، وقام محمود المليجي (بصوته) بتمثيل دور غاري كوبر.

23-ظهر الفيلم التاريخي المصري بعد أن أصبحت السينما ناطقة وبعد أن أنشئت الاستديوهات، وكان ذلك متعذرا قبل ذلك بسبب حاجة مثل هذا النوع من الأفلام إلى ديكورات كبيرة، ومن أول الأفلام التاريخية شجرة الدر، وليلى بنت الصحراء، وداد، ولاشين.

24-بدأت شركات السينما العالمية تصور بعض مناظر أفلامها في مصر. وأول هذه الأفلام كان الفيلم الإنجليزي (تاجر الملح) الذي قام ببطولته المغني الزنجي المعروف بول روبنسون. واشتركت في هذا الفيلم الممثلة المصرية كوكا.

25-ظهر لأول مرة الفيلم القصير. وفي بداية عهد السينما الناطقة زاد إنتاج هذا النوع من الأفلام زيادة هائلة. وكانت هذه الأفلام تعرض لتكملة برنامج السينما إلى جانب الفيلم الطويل.

26-ظهرت لأول مرة بشكل منتظم الجريدة السينمائية العربية.. وكان أهمها (جريدة مصر الناطقة).

27-ظهرت مكاتب الريجيسير لتتولى تقديم ممثلي الأدوار الثانوية والوجوه الجديدة والمجاميع في الأفلام.

28-اهتمت الدولة بإقامة مسابقات السينما توزع فيها جوائز على المتفوقين من السينمائيين بعد أن كانت تعطى لرجال المسرح فقط، وكانت الجوائز الأولى كما يلي:

50 جنيها لعزيزة أمير عن فيلم (كفري عن خطيئتك).
50 جنيها لفاطمة رشدي عن فيلم (الزواج).
50 جنيها لبهيجة حافظ عن فيلم (الضحايا).
50 جنيها لآسيا داغر عن فيلم (عندما تحب المرأة).

29-انتشرت موجة الاقتباس في السينما المصرية.

السينما المصرية والصحافة: [9]

للصحافة المصرية مع السينما تاريخ طويل، وإذا كانت أكثر الصحف والمجلات الآن ترصد النشاط السينمائي، وإذا كانت هناك مجلات متخصصة بالسينما، وكتب كثيرة قد صدرت لتؤرخ لمسيرة هذا الفن في مصر، فان هناك أهمية خاصة للوقوف عند البدايات الأولى في هذا المجال.

قد أثارت المحاولات السينمائية الأولى اهتمام الشباب المصريين الذين كانوا

يحبون السينما، فأصدر أحدهم -وهو محمد توفيق -أول مجلة سينمائية عربية وهي مجلة «الصور المتحركة» الأسبوعية وذلك عام 1923، وكانت تتألف من 24 صفحة وثمن العدد عشرة مليمات، وكانت الصفحة من عمودين ومع كل عدد كانت المجلة توزع هدية للقراء هي صورة لأحد نجوم أو كواكب السينما الأجانب.

صدر العدد الأول من «الصور المتحركة» في 10 أيار 1923، أما موضوعات المجلة فكانت كلها عن الأفلام الأجنبية، ومن مرادها الثابتة «قصة فيلم»، ففي أعدادها الأولى نشرت قصص الأفلام التالية: «مدام دوباري»، و«الغلام» لشارلي تشابلن، و«الفرسان الثلاثة» لدوغلاس فيربانكس، هذا علاوة على «قصة مسلسلة» لبعض الأفلام مثل «النسر الأبيض» بطولة روشارولاند. ومن أبوابها النابتة «حديث الصور»، وهو باب إخباري تنشر فيه المجلة أخبارا مترجمة عن مجلات السينما الأجنبية و«قصص حياة النجوم» مثل بولا نيجيري، وتيدابارا وهارولد لويد، وتوم مليكس، ودوغلاس فيربانكس، و«تاريخ السينما» و«دائرة معارف السينما»، وفي هذه الزاوية تجيب على أسئلة القراء، و«برلمان الصور المتحركة» وفيه تنشر مقتطفات من رسائل القراء، ومسابقة الوجوه وفيه تنتشر صورة لإحدى نجوم السينما وتطلب من تراثها معرفة اسم الممثلة صاحبة الصورة، وتعطي لستة من الفائزين في المسابقة خمسة وعشرين قرشا لكل منهم.

وكانت الإعلانات في المجلة قليلة جدا إلى درجة تلفت النظر، فمثلا لم تكن تنشر في الأسابيع الأولى إلا إعلانا واحدا عن برنامج سينما الكوزموغراف الأهلي بشارع عباس بطنطا.

وفي عدد 23 آب 1933 نشرت أعلانا عن أول شريط مصري صنعته يد مصرية جاه فيه: «أن سفر المحمل وزيارة اللورد هدلي وزملائه للقاهرة، ورجوع المحمل بدون تأدية فريضة الحج، أول حادث من نوعه في التاريخ، ستعرض هذه الشرائط التي هي أول ما صنعته يد مصرية في مصر في سينما ماجستيك بشارع عماد الدين. وفي سنة 1924 قام الناقد والمؤرخ السينمائي السيد حسن جمعة بإصدار «مجلة معرض السينما» في مدينة الإسكندرية، والسيد حسن جمعة من رواد الصحافة السينمائية الجادين المثقفين، وقد أسهم في تحرير عدد كبير من المجلات الفنية التي صدرت في مصر إلى أن انتقل إلى رحمة الله في أواخر الخمسينات.

وفي يوم 9 تشرين الثاني 1925 صدر العدد الأول من مجلة «المسرح» التي كان يملكها ويرأس تحريرها الناقد الفني محمد عبد المجيد حلمي، وكانت هذه المجلة من أقوى وأحسن المجلات الفنية التي ظهرت في العشرينات. ولما كان النشاط المسرحي في ذلك الوقت كبيرا فقد خصصت له المجلة كل صفحاتها تقريبا. ولكنها كانت من حين إلى حين تنشر أنباء النشاط السينمائي المحلي الذي كان محدودا جدا. وفي 22 شباط 1926 نشرت حديثا مع وداد عرفي صرح فيه بأنه عضو في شركة سينمائية أوروبية اسمها شركة ماركوس، وأنه سيقوم بإخراج ثلاثة أفلام في مصر في سنة 1926 تدور حول تاريخ مصر في عهد الفراعنة وعهد العرب، وهي «الجاسوس» و«الحب المهزوم» و«حب الأمير». وفي 17 أيار (أي بعد ثلاثة أشهر) نشرت أن وداد عرفي اتفق مع نجيب الريحاني على أن يمثل مع أفراد فرتقه فيلما عن «جحا»، وأنه اتفق مع يوسف وهبي عل أن يقوم ببطولة فيلم «النبي محمد» على أن يشترك نجيب الريحاني في الفيلم فيمثل دور معاذ. ومما يؤسف له أن مجلة «المسرح» لم تعش طويلا، إذ مات صاحبها بعد صدورها بسنة تقريبا.

وفي أواخر عام 1925 أصدر مصطفى القشاشي مجلة «الصباح» وقد لعبت هذه المجلة دورا كبيرا في الحياة الفنية، إذ ظلت لمدة ثلاثين عاما تخصص نسبة كبيرة من صفحاتها للفن، وقد أسهم عدد كبير من أهل الفن في تحريرها، ففيها كتب أحمد بدر خان عندما كان طالبا بكلية الحقوق يهوى السينما و يتعلمها بالمراسلة مع إحدى المدارس الأوروبية، وكان بدر خان يترجم هذه الدروس و ينشرها تباعا على صفحات الصباح، ولفتت مقالاته اهتمام الكثيرين، وعندما اطلع عليها طلعت حرب باشا اتصل بكاتبها بدر خان وطلب منه إعداد تقرير مفصل عن إنشاء ستديو كبير تقيمه شركة مصر للتمثيل والسينما وأوفده إلى باريس لدراسة الإخراج السينمائي.

وفي سنة 1926 صدرت مجلتان سينمائيتان مهمتان الأولى هي نشرة «مينا فيلم» في الإسكندرية، والثانية هي «نشرة أولمبيا السينما توغرافية» في القاهرة.

أما الأولى فكانت تصدرها جمعية لهواة السينما بالإسكندرية، وكانت هذه الجمعية قد اختارت لنفسها اسم «شركة مينا فيلم»، ولذلك كانت النشرة التي تصدرها تنشر أخبار اجتماعاتها والمحاضرات التي يلقيها الأعضاء في

مقر الجمعية في المنزل رقم 18 بشارع نوبار باشا، وكان من مشروعات هذه الجمعية إنتاج أفلام سينمائية، وقررت الشركة أن تجمع من أعضائها اشتراكات شهرية قدرها عشرة قروش على أساس أن تبدأ الشركة إنتاجها عندما يتجمع لديها رأسمال كاف، وكان أمين صندوق الشركة هو حسن جمعة.

وحققت مينا فيلم بعض النجاح، فقد انضم إليها مئات من الهواة، وكانوا يشهدون اجتماعاتها الأسبوعية لسماع المحضرات الفنية التي تلقى بها عن فن السينما، وعن التمثيل، وعن السيناريو، وكانت تعقد مسابقات شهرية في التمثيل يشترك فيها الأعضاء الذين كانوا يتدربون على مشاهد تمثيلية صامتة تنشرها المجلة في أعدادها.

ولكن هذه المجلة لم تعش طويلا، فقد أصدرت خمسة أعداد فقط، أولها صدر في تموز 1926، وبعد انقطاع شهرين صدر العدد الثاني في أول أيلول على أن تصدر بعد ذلك بانتظام مرة كل أسبوعين، ولكن العدد الخامس صدر في أول تشرين الثاني وأعلنت المجلة أنها ستصدر بعد ذلك شهريا، ولكن كان. هذا هو آخر عدد أصدرته المجلة، وفيه أعلنت أن رئيس الجمعية محمد عبد الكريم قد استقال من منصبه وحل محله فتحي الصافوري وهو من هواة السينما بالإسكندرية، وكان يعمل بمصلحة البريد وقد اشترك في تمثيل عدد من الأفلام الأولى التي أنتجت بالإسكندرية، ومنها فيلم «فاجعة فوق الهرم» الذي أخرجه إبراهيم لاما.

أما الثانية وهي «نشرة أولمبيا السينماتوغرافية» فكان يصدرها حسني الشبراويني، مدير سينما أوليمبيا بشارع عبد العزيز بالقاهرة. وكانت تنشر أخبار النشاط السينمائي في العالم وقصص حياة نجوم السينما ومسابقات لهواة السينما. وفي سنة 1926 بدأت الجرائد اليومية في القاهرة تخصص بابا أسبوعيا ثابتا للسينما. ففي ذلك العام خصصت «البلاغ الأسبوعي» صفحة للسينما كان يحررها السيد حسن جمعة. ثم قلدتها الصحف الأخرى.

مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية (مرحلة ستوديو مصر):[10]

جاءت بعد هذا أهم مرحلة من مراحل تطور الفيلم المصري. وهي مرحلة (ستوديو مصر) من سنة 1936 إلى سنة 1944.

وكان هذا الأستوديو بمثابة مدرسة جديدة في السينما المصرية. وهي

مدرسة نقلت الفيلم المصري خطوات واسعة إلى الأمام. إذ انه كان أول ستوديو للسينما مجهزا تجهيزا كاملا.

وقبل إنشائه أوفدت الشركة التي تملكه-وهي شركة مصر للتمثيل والسينما-عددا من الشبان لدراسة السينما في أوروبا. وهم أحمد بدرخان وموريس كساب لدراسة الإخراج في فرنسا، ومحمد عبد العظيم وحسن مراد لدراسة التصوير في ألمانيا. كما أنها استعانت بعدد من الخبراء الأجانب للإشراف على إدارة العمل في الأستوديو.

كان أول فيلم صور في ستوديو مصر هو فيلم (وداد) الذي قامت ببطولته أم كلثوم. وكتب قصة الفيلم وحواره الشاعر أحمد رامي، وقام أحمد بدرخان بإعداد السيناريو، وكان المفروض أن يقوم بدرخان بإخراج الفيلم، ولكن اسند الإخراج إلى الألماني فريتز كرامب، وكان فيلم وداد أول فيلم مصري يعرض في مهرجان دولي للسينما، وهو مهرجان البندقية عام 1936، وحقق الفيلم نجاحا تجاريا كبيرا جدا مما شجع أم كلثوم عل الظهور في سلسلة أفلام أخرى ناجحة، منها (نشيد الأمل) و (دنانير)، وقد أخرجهما أحمد بدرخان، ولمع بدرخان في هذه المرحلة وقدم لشاشة مجموعة من الأفلام المتقنة مثل (حياة الظلام) وكان بدرخان أول فنان مصري يؤلف كتابا عن السينما. وكان كتابه (فن السينما) هو أول مرجع يشرح باللغة العربية لهواة السينما وللقراء عموما كيف يصنع الفيلم ومراحل تطوره من القصة إلى السيناريو إلى الإخراج والتصوير ثم المونتاج. وكان أحمد بدرخان هو أول مصري درس السينما في باريس.

ومن أبرز ملامح هذه المرحلة كثرة الأفلام الغنائية. فقدم محمد كريم (دموع الحب) و (يحيا الحب) و (يوم سعيد) و (ممنوع الحب) و(رصاصة في القلب)، وقام ببطولتها كلها محمد عبد الوهاب. وفي كل فيلم من هذه الأفلام قدم المخرج محمد كريم عددا من الوجوه الجديدة. بل انه كان يقدم في كل فيلم ممثلة جديدة تقوم بدور البطلة أمام محمد عبد الوهاب، فظهرت نجاة علي وليلى مراد ورجاء عبده وليلى فوري لأول مرة على الشاشة، ثم أصبحن من ألمع كواكب الشاشة. وكان فيلم (يوم سعيد) هو أول فيلم تظهر فيه فاتن حمامة كما أن (رصاصة في القلب) كان أول قصة لتوفيق الحكيم تظهر في السينما.

وعندما ننظر اليوم إلى الفيلم الغنائي المصري سنجد أنه لا يزال إلى حد كبير يسير على الخطوط التي رسمها محمد كريم في أفلامه الغنائية في الثلاثينات، فقد كان محمد كريم هو أول مخرج مصري يواجه مشكلة (الأغنية السينمائية)، فماذا فعل كريم عندما بدأ يخرج أفلاما غنائية لمحمد عبد الوهاب؟

أولا: كانت الأغنية قصيرة إذ لم يزد طول الواحد منها عن ست دقائق. وهذا يعتبر-من الناحية السينمائية-طويلا جدا، ولكن الواقع أن هذه الأغنيات لم تكن تعد لكي تستخدم في الفيلم فقط، وإنما كان ملحنها ومغنيها عبد الوهاب يعدها في الوقت نفسه لكي تعبأ على اسطوانات تباع في السوق، فليم يكن هناك مفر من أن يكون طول الأغنية ست دقائق لأن هذا هو طول الاسطوانة أيضا.

ثانيا: ترك محمد كريم الكاميرا تواجه المطرب دون أن يغير الزاوية إلى أن ينتهي المقطع (الكوبليه). وعندما يبدأ الفاصل الموسيقي بين المقطع الذي يليه كان كريم ينتقل بالكاميرا إلى موضوع آخرة كأن يصور حمامتين أو منظرا على النيل، أو سفينة شراعية، أو حديقة، أو منظرا ريفيا حسب معنى الأغنية. وعندما ينتهي الفاصل الموسيقي ويبدأ محمد عبد الوهاب يغني المقطع التالي تعود الكاميرا إليه، فنراه واقفا أمام نافذة أو جالسا على مقعد، وهكذا، وتستمر الكاميرا مسلطة عليه بلا تغيير إلى أن ينتهي المقطع.

وليس من شك في أن محمد كريم كان أقدر على التصرف من ماريو فولبي مخرج (أنشودة الفؤاد) وأوسع خيالا وأرق حسا وأكثر شاعرية.

ومنذ وضع كريم هذه القاعدة أصبحت دستورا احترمه كل المخرجين الذين قدموا أفلاما غنائية بعده. وقلما نجد مخرجا شذ عن هذه القاعدة.

وهكذا نجد أن (الأغنية السينمائية) لم تستطع أن تتطور كثيرا بعد انقضاء هذه السنين كلها على الأفلام الغنائية الأولى في السينما المصرية.

وفي فيلم (يوم سعيد) قدم عبد الوهاب لأول مرة (اوبريت) في السينما، وكانت مشهدا من مسرحية أحمد شوقي (مجنون ليلى) وقام عبد الوهاب بأداء دور قيس غناء... كما قامت اسمهان بدور ليلى غناء. وسمع المتفرج صوتيهما بينما ظهر على الشاشة ممثلان آخران قاما بدوريهما، وهما أحمد علام (قيس) وفرودس حسن (ليلى) مع عباس فارس الذي قام بدور

والد ليلى غناء وتمثيلا. ونجحت هذه التجربة نجاحا هائلا، وأصبحت فيما بعد تقليدا متبعا في معظم الأفلام الغنائية في هذه المرحلة.

وفي هذه المرحلة أيضا ظهرت ثلاثة أفلام غنائية حققت نجاحا كبيرا وهي: (انتصار الشباب) الذي كان أول فيلم ظهر فيه فريد الأطرش واسمهان وأخرجه أحمد بدر خان وانتهى هذا الفيلم بأوبريت (الشروق والغروب).

والثاني هو فيلم (ليلى) الذي قامت ببطولته ليلى مراد مع حسين صدقي واستمر عرضه 16 أسبوعا وبذلك حقق رقما قياسيا في السينما المصرية. وكانت قصة الفيلم مأخوذة عن قصة الكساندر ديماس المشهورة (غادة الكاميليا). وجدير بالذكر أن هذه القصة اقتبست بعد ذلك عدة مرات وظهرت في أفلام مصرية أخرى، أما الفيلم الثالث فهو (سلامة) الذي قامت ببطولته أم كلثوم مع يحيى شاهين، وهو مأخوذ عن قصة علي أحمد باكثير (سلامة القس)، والفيلمان الأخيران من آخر إخراج توجو مزراحي.

ولمع في هذه الفترة نيازي مصطفى-الذي درس السينما في ألمانيا ثم التحق بأستوديو مصر-وقدم أفلاما ناجحة مثل (الدكتور) الذي مثله سليمان نجيب وأمينة رزق و(مصنع الزوجات) الذي اشترك في بطولته كوكا ومحمود ذو الفقار. أما أهم فيلم مصري ظهر في هذه -المرحلة فهو فيلم (العزيمة) الذي كتب قصته وأخرجه كمال سليم، ويعتبر هذا الفيلم مرحلة انتقال مهمة في تاريخ السينما المصرية، إذ قدم للشاشة تجربة جديدة هي الواقعية.

وكان اسمه الأصلي (في الحارة) إلا أن رؤساء ستوديو مصر لم يوافقوا على هذا الاسم لأنهم لم يستطيعوا أن يتصوروا إمكان نجاح فيلم تجري حوادثه في حارة، وكانت الأفلام في ذلك الحين تجري حوادثها في القصور وشخصياتها عادة من أبناء (الطبقة الراقية).

وكان كمال سليم هو أول فنان تقدمي يعمل في ميدان السينما المصرية، ولذلك جاء فيلمه (العزيمة) وثيقة على جانب كبير من الأهمية، ولسوء الحظ أن كمال سليم لم يعش طويلا، فقد مات في سنة 1944 وكان في الثلاثين من عمره تقريبا، ولو أن العمر امتد بهذه الموهبة الواعية لأثرت الشاشة بأعمال أخرى كثيرة رفيعة المستوى. ولكي ندرك أهمية هذه التجربة الفنية ينبغي أن نلاحظ الظروف السياسية والاجتماعية في مصر في ذلك الحين، فقد بدأ العمل في (العزيمة) في سنة 1938، وعرض في سنة 1939،

أي في عهد الملكية والاحتلال الإنجليزي والأحزاب السياسية والإقطاع.

وأبرز ما في فيلم (العزيمة) هو الجو المحلي الذي ظهر بصورة واقعية ملفتة للنظر. فأنت تعيش مع هذا الفيلم في حارة حقيقية، حارة تجدها في أي حي شعبي في مصر، واهتم كمال سليم بخلفية الصورة اهتماما كبيرا، ومن هنا جاءت مشاهد الحارة نابضة بالحياة. فهناك مثلا بائع الفول يقف بعربته وحوله زبائن يحملون سلاطين، ونرى الجزار يقطع اللحم لزبائنه ويناقشهم في طلباتهم. ونلاحظ أن الأطفال يلعبون في جماعات، وتجد الأم التي تطل من نافذة بيتها لتنادي الباعة أو تدعو أطفالها للذهاب إلى البيت، وتجد صبي الفران يحمل على رأسه ألواح الخبز، وبائع اللبن الزبادي ينتقل من بيت إلى بيت، والحنطور يتهادى في الحارة. كل هذا يجري في خلفية الصورة بينما يستمر الاسطى حنفي في طريقه إلى دكانه.

فالحارة عند كمال سليم ليست مجرد ديكور. بل إنه يملأ خلفية الصورة ليقدم لك روح الحارة وجودها والشخصيات التي تعيش فيها. والى جانب هذا التصوير الدقيق للحياة في الحي الشعبي فقد تضمن الفيلم نقدا لبعض عيوب المجتمع وأبرز أزمة العاطلين عن العمل من الشبان، بالإضافة إلى واقع المرأة المحكومة بالعادات والتقاليد البالية الموروثة، كما صور حياة الشبان الأثرياء العاطلين بالوراثة. وعندما عرض هذا الفيلم فيما بعد -عام 1967-في عيد السينما المصرية كان الإقبال عليه أكثر من أي فيلم آخر من الأفلام السبعة التي اختيرت لهذا الاحتفال.

وعندما جاء الناقد والمؤرخ الفرنسي جورج سادول إلى القاهرة سنة 1965 طلب مشاهدة بعض الأفلام المصرية القديمة ومنها فيلم (العزيمة) وأبدى دهشته الشديدة عندما وجد أن مستواه الفني كان أرفع مما يتصور، وقد اختاره في كتابه (قاموس الأفلام) كل أحد من أحسن الأفلام العالمية وكتب عنه:

«إنه أحسن فيلم مصري ظهر في الفترة الواقعة بين 1930- 1945، وهو يرسم بفن أكيد-الحياة في الأحياء الشعبية في مدينة القاهرة، و يستحق هذا الفيلم أن يقارن بأنجح الأفلام الفرنسية الكبيرة التي ظهرت قبل الحرب العالمية الأخيرة، ومما لا شك فيه أن مخرجه كان متأثرا (بالواقعية الشعرية) حيث إن كمال سليم كان يعرف أفلام لم ينهيه كلير ومارسيل

كارنيه وجان رينوار وجوليان دي فيفييه ويعجب بها» وقد اختار جورج سادول هذا المخرج ضمن أحسن مخرجي السينما في العالم:[11]

«كمال سليم، مخرج مصري، ولد في سنة 1913 ومات سنة 1945، أحسن سينمائي مصري ظهر في الفترة الواقعة بين سنة 1930 وسنة 1945. فهو الوحيد الذي استطاع أن يصور الواقع الاجتماعي لبلدة في فيلم (العزيمة) وهو أحسن أفلامه. أخرج في سنة 1937 (وراء الستار) وفي سنة 1940 (العزيمة) وفي سنة 1941 (إلى الأبد) وفي سنة 1944 (البؤساء) و (شهداء الغرام) المأخوذة عن (روميو وجولييت). وفي سنة 1945، (ليلة الجمعة).

وفي معرض الحديث عن تطور السينما المصرية يقول جورج سادول أيضا[12]:

وفي أثناء الحرب العالمية الثانية سيطر الفيلم المصري على الأسواق في مختلف البلاد العربية، عندما ظهر جيل جديد من السينمائيين (ممن درسوا السينما في فرنسا وإيطاليا وألمانيا) وعلى رأسهم كمال سليم. فأخرج (العزيمة) أول وأنجح أفلامه. وفيه يقوم حسين صدقي بدور شاب فقير نجح في أن يصبح طالبا وفي أن يلتحق بالجامعة على الرغم من أن ظروفه لم تكن تسمح له بذلك. ويعرض الفيلم الحياة المصرية على حقيقتها ويعالج موضوعا شائكا.

وقد حقق الفيلم نجاحا عظيما وذلك على الرغم من أن نحرجه الشاب لم يستخدم الأغاني والرقصات خلافا لما كان شائعا في الفيلم المصري في ذلك الحين. ثم اقتبس كمال سليم بعد ذلك، بأسلوب عربي، قصة فيكتور هيجو(البؤساء) ومسرحية شكسبير (روميو وجولييت) و(شهداء الغرام).

ومن الواضح أن جورج سادول كان يظن أن كمال سليم قد درس السينما في أوروبا، والحقيقة كما ذكرنا من قبل أن كمال سليم لم يتعلم السينما في الخارج وإنما علم نفسه بنفسه عن طريق مشاهدة الأفلام الأجنبية وعن طريق قراءة كتب ومجلات السينما.

وعندما تراجع الأفلام المصرية التي ظهرت في هذه الفترة (36/1944) تجد أن أهم ما تميزت به هو ظهور (ستوديو مصر) فقد أدى ظهوره إلى تطوير صناعة السينما في مصر. فبعد أن كانت هذه الصناعة تعتمد على منتجين أفراد ذوي إمكانيات محدودة أصبحت هناك شركة سينمائية كبيرة هي (شركة مصر للتمثيل والسينما)، تملك هذا الأستوديو الكبير وتملك معامل لتحميض وطبع الأفلام وتملك أحدث الأجهزة وتملك فوق هذا دارا

لعرض أفلامها، وهذه كلها إمكانيات لم تتوفر لأية شركة سينمائية أخرى في مصر. وكان الفنانون والفنيون موظفين يعملون في الاستديو بعقود كما هو النظام في شركات السينما الكبيرة في هوليوود وفي العالم. فكان في الاستديو عدد كبير من المخرجين والسيناريست ومهندسي الديكور والمصورين والمونتيرين وغيرهم من الفنيين، بل انه تعاقد أيضا مع عدد من الممثلين للعمل في أفلامه ومنهم أنور وجدي وعقيلة راتب.

ولم تعرف السينما المصرية في تاريخها كله هذا النظام إلا في ستوديو مصر. فمنذ صناعة السينما في مصر سنة 1927 حتى اليوم كان المخرج يعمل فيلما واحدا للمنتج فإذا انتهى الفيلم تعطل المخرج عن العمل إلى أن يتعاقد مع منتج آخر لإخراج فيلم آخر. وهكذا كان شأن الفنيين والفنانين كلهم لا عقود دائمة، ولا دخل ثابت.

وكانت نتيجة هذا النظام الذي اتبعه ستديو مصر أن جاءت أفلامه في مستوى فني أرفع كثيرا من مستوى الأفلام الأخرى. فقد كان المخرج يعمل في هدوء واطمئنان واستقرار. لا يشغل باله ماذا سيكون-في الغد. ولأول مرة اصبح المخرج يعمل دون خوف من سوط المنتج الذي يلاحقه لسرعة إنجاز الفيلم في اقصر وقت ممكن وبأقل تكاليف ممكنة.

لم يعد المخرج مضطرا إلى حذف مشاهد من فيلمه تتطلب ديكورات ضخمة مثلا، ولا مضطرا إلى إسناد دور إلى ممثل آخر أقل أجرا من الممثل الذي كان يريده والذي يعتقد انه اصلح لأداء الأدوار، ولم يعد المخرج يخشى أن يطلب العدد الذي يريده من ممثلي الأدوار الصامته (الكومبارس) الذين تحتاج إليهم مشاهد المجاميع، كل هذا وغيره أصبح متوفرا لدى المخرج.

ومن أبرز أفلام ستوديو مصر في تلك المرحلة: وداد -الحل الأخير-سلامة في خير-شيء من لاشيء-لاشين -حياة الظلام -العزيمة -الدكتور-إلى الأبد -سي عمر-على مسرح الحياة -مصنع الزوجات -أخيرا تزوجت -الحياة كفاح -قضية اليوم -أرى النيل -سيف الجلاد -غرام وانتقام.

مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية:[13]

في سنة 1945 بدأت مرحلة جديدة في تاريخ السينما المصرية وهي. أفلام ما بعد الحرب، حيث زاد الإنتاج السينمائي بشكل هائل، إذ دخل

ميدان الإنتاج عدد كبير من الذين أثروا ثراء سريعا بسبب الحرب ولم يكن معظمهم يهتم بالفن قليلا أو كثيرا إنما كان هدفهم الربح التجاري.

- في موسم 1943-1944 أنتجت مصر 16 فيلما.
- في موسم 1944-1945 ارتفع العدد إلى 28 فيلما.
- في موسم 1945-1946 قفز العدد إلى 67 فيلما.

ظهرت موجة الأفلام الهابطة التي تعتمد على القصص الساذجة، ويتم تصويرها في أقصر وقت ممكن لتعرض بسرعة وتحقق الأرباح الخيالية فكاهية رخيصة تعتمد على النكتة اللفظية والرقص ومشاهد الإغراء.

كانت هذه المرحلة هي بداية السقوط في صناعة السينما المصرية، ونعني بالسقوط هنا هبوط المستوى الفني بشكل واضح، ولكن هذا السقوط لم يكن يعني مع الأسف هبوطا في إيرادات شباك التذاكر، وهذا هو السبب في كثرة عدد الأفلام التي ظهرت في هذه المرحلة. وعندما تعرف أن فيلما اسمه (طاقية الإخفاء) بلغت تكاليفه أربعة آلاف وخمسمائة جنيه وصلت أرباحه إلى اثنين وتسعين ألفا من الجنيهات، ستفهم لماذا تحول كثيرون من أغنياء الحرب إلى منتجين سينمائيين.

ولكن إلى جانب هذه الموجة من الأفلام التافهة ظهرت حفنة من الأفلام المعقولة مثل أفلام ستوديو مصر وأفلام محمد كريم وأفلام آسيا وأحمد جلال. ومن تلاميذ مدرسة ستوديو مصر برز اسم مخرج جديد هو صلاح أبو سيف الذي قدم في سنة 1946 أول أفلامه (دايما في قلبي) الذي اقتبست قصته من الفيلم الإنجليزي (جسر واترلو)، وفيه قامت عقيلة راتب بالدور الذي مثلته فيفيان لي، وقام الوجه الجديد عماد حمدي بالدور الذي مثله روبرت تايلور.

وقدم كامل التلمساني في الموسم نفسه فيلمه الأول (السوق السوداء) الذي يعتبر استمرارا لمدرسة كمال سليم الواقعية. وكان هذا الفيلم يعالج مشكلة خطيرة موضوع الساعة في ذلك الحين، وهي مشكلة الاتجار بقوت الشعب، وعلى الرغم من إن المستوى الفني للفيلم كان جيدا فانه لم يحقق إيرادات طيبة وفشل فشلا ذريعا وأصيب مخرجه الفنان الشاب بصدمة شديدة أفقدته الثقة بنفسه، واختفى بعد ذلك من الميدان فترة طويلة ثم عاد إليه فاخرج أفلاما تجارية هزيلة بعد أن اقتنع بأن الظروف لم تكن

تسمح وقتذاك بإخراج أفلام واقعية إن أفلام تعالج مشكلات الشعب الحقيقية، وفي أواخر الخمسينات سافر كامل التلمساني إلى بيروت حيث هجر ميدان الإخراج نهائيا.

ولمع اسم مخرج ثالث من تلاميذ مدرسة ستوديو مصر وهو احمد كامل مرسي، وأقوى الأفلام التي أخرجها هو فيلم (النائب العام) الذي قام ببطولته حسين رياض وعباس فارس وسراج منير وزوزو حمدي الحكيم. وقصة الفيلم مأخوذة من مسرحية حققت نجاحا هائلا عل خشبة المسرح القومي قام ببطولتها نجوم هذا المسرح الذين قاموا بعد ذلك بأداء أدوارهم نفسها في الفيلم، والمسرحية ليست مؤلفة وإنما اقتبسها احمد شكري عن مسرحية ألمانية وقام بتمصيرها، كما كانت العادة وقتئذ في المسرح المصري.

وعلى الرغم من أن هذا الفيلم جاء خاليا من الأغاني والرقص والمشاهد الفكاهية فقد اقبل عليه الجمهور إقبالا طيبا حطم الخرافة التي كانت شائعة، وهي (الجمهور عاوز كده) التي كان كثيرون من السينمائيين يبررون بها المستوى الهابط الذي يبدو في أفلامهم.

وفي هذه المرحلة أيضا ظهر ثلاثة من المخرجين الجدد أولهم عز الدين ذو الفقار الذي قدم فيلم (أسير الظلام) وقامت ببطولته مديحة يسري ومحمود المليجي ونجمة إبراهيم. وامتازت أفلام عز الدين العاطفية بالشاعرية والرقة. وقد وصفه أحد النقاد بأنه (شاعر وراء الكاميرا) وأنجح أفلامه هي (بين الأطلال) المأخوذة عن قصة يوسف السباعي و(رد قلبي) للمؤلف نفسه، و(نهر الحب) المقتبس عن قصة (آنا كازلينا) للأديب الروسي تولستوى.

والمخرج الثاني هو أنور وجدي الذي قدس سلسلة من الأفلام الاستعراضية الناجحة مثل (ليلى بنت الفقراء) و(عنبر) و(غزل البنات). وكان أنور وجدي يجمع بين التأليف والإخراج والإنتاج والتمثيل، وقد حقق فيها جميعا نجاحا طيبا، ولم يأت هذا النجاح بالصدفة، وإنما جاء ثمرة خبرة طويلة. فقد عمل أنور وجدي بالمسرح مع فرقة رمسيس ثم الفرقة القومية (المسرح القومي الآن) وظهر في السينما وقام ببطولة عدد كبير جدا من الأفلام وظل طوال الأربعينات نجم الشاشة الأول.

وأحس بعد زواجه من المطربة ليلى مراد التي كانت من ألمع كواكب الشاشة أنه يستطيع أن يسد النقص الموجود في السينما المصرية وذلك

بتقديم أفلام استعراضية جيدة. فألف شركة للإنتاج كان هو الذي يؤلف قصص أفلامها ويخرجها ويقوم ببطولتها، وتمتاز هذه الأفلام بجودة قصصها. وهكذا عالج أنور وجدي العيب الجوهري الذي كانت معظم أفلامنا الاستعراضية تشكو منه، وهو تفاهة القصة.

وحقق أنور وجدي أيضا نجاحا طيبا في تقديم الأغنية السينمائية. وأحسن نموذج على هذا النجاح الأغنية الفكاهية التي غناها نجيب الريحاني في فيلم (غزل البنات) ومطلعها:

(علشانك أنني انكوي بالنار والقح جنتي.. وادخل جهنم وانشوي واصرخ وأقول يا دهوتي).

وعلاوة على هذا فقد كان أنور وجدي كمنتج في غاية البراعة والذكاء والدليل على ذلك فيلمه الشهير غزل البنات.

وشهدت هذه الفترة مخرجا آخر كان يجمع كأنور وجدي بين التمثيل والتأليف والإخراج والإنتاج، وهو احمد سالم الذي قدم للشاشة أفلاما مقتبسة عن الأفلام الأمريكية مثل (الماضي المجهول) المأخوذ عن الفيلم الأمريكي (عودة الأسير)، ولم يكن احمد سالم وحده الذي قام باقتباس قصص أجنبية لتقديما على الشاشة بل انتشرت موجة الاقتباس لدرجة كبيرة بسبب كثرة عدد الأفلام وقلة عدد المؤلفين وكتاب السيناريو.

وكان بعض الأفلام يذكر صراحة اسم المصدر المأخوذ عنه بينما كان معظمها يتجاهل هذا المصدر نهائيا، فقد جاءت عبارة (قصة مقتبسة) فقط في بداية فيلم (ملاك الرحمة) الذي أخرجه وقام ببطولته يوسف وهبي سنة 1947. وعندما بدا واضحا أن صناعة السينما بدأت تنحدر بسرعة مخيفة، واشتد هجوم الصحافة على ما يسمى (أفلام ما بعد الحرب) وأصبح المتفرج المصري المتعلم يخجل من دخول فيلم مصري، قامت الحكومة محاولة لتشجيع السينمائيين على الارتفاع بمستوى أفلامهم فأقامت مسابقة للسينما بين الأفلام التي عرضت في موسم 1950-1951.

وكانت لجنة التحكيم تتألف من توفيق الحكيم وعزيز أباظة ومحمد زكي عبد القادر ومحمد حسن ومحمود الشريف.

وفاز احمد بدر خان بجائزة الإخراج عن فيلمه (ليلة غرام) ونالت فاتن حمامة جائزة أحسن ممثلة عن دورها في فيلم (أنا الماضي) ونال حسين

رياض جائزة أحسن ممثل عن دوره في (ليلة غرام) أما جائزة أحسن دور ثانوي فقد فاز بها عباس فارس عن دوره في فيلم (وداعا يا غرامي) وماجدة عن دورها في (ليلة غرام).

وجاء في تقرير لجنة التحكيم: (تشير اللجنة إلى أن إنتاج الفيلم يستلزم معالجة الفكرة والحوار معالجة سينمائية خاصة يعبرون عنها (بالسيناريو وهو ما يستلزم وجود فنانين يعرفون في الخارج (بالسينارسيت) وهؤلاء لا يكاد يكون لهم وجود في مصر.. وتغاضت اللجنة عن منح جائزة للموسيقا التصويرية لأن كل الموسيقا التي قدمت في الأفلام كانت مأخوذة عن اسطوانات لموسيقيين عالميين.).

مرحلة ما بعد ثورة تموز (1952-1963):[14]

دخل الفيلم المصري من سنة 1952 إلى سنة 1962 في مرحلة دقيقة من حياته، وهي مرحلة امتزج فيها التطور بالقلق، فقد كانت هذه المرحلة هي السنوات العشر الأولى من حياة ثورة 23 يوليو.

لم تستطع صناعة السينما المصرية في هذه المرحلة أن تتخلص من آثار أفلام ما بعد الحرب، على أن أبرز ما تمتاز به هذه المرحلة هو أفلام صلاح أبو سيف الواقعية ثم الأفلام الوطنية.

ففي هذه المرحلة قدم صلاح أبو سيف أفلامه الستة التي كانت أساس شهرته كمخرج واقعي. وهي أفلام (لك يوم يا ظالم) و(الاسطى حسن) و(ريا وسكينة) و(الوحش) و(شباب امرأة) و(الفتوة).

والبطل في هذه الأفلام هو الإنسان المطحون-الفقير ضحية الاستغلال والإقطاع. ولم يجد صلاح أبو سيف الطريق مفروشا أمامه بالورود عندما حاول تقديم هذا النوع من الأفلام ولولا إصراره وتمسكه بألا يقدم غير هذا النوع لما رأت هذه الأفلام النور.

وللأول مرة اتبعت طريقة جديدة في السينما المصرية، وهي طريقة اختيار الموضوع أولا، ثم كتابة قصة الفيلم اعتمادا على ملف القضية والتفاصيل التي نشرتها الصحف، ومن هنا جاءت هذه الأفلام ذات طابع خاص يختلف تماما عن الفيلم المصري العادي، بل يحاكي الطريقة المتبعة في الأفلام الواقعية الإيطالية.



فيلم «الكرنك»
مصر

ونلاحظ أن صلاح أبو سيف قد سار أيضا في هذا الاتجاه في أفلامه الواقعية، فبالإضافة إلى مستواها الفني الطيب تضمنت هذه الأفلام نقدا اجتماعيا، فمثلا أظهر فيه لم (الوحش) أن سكان القرية لم يتعاونوا مع الشرطة، كانوا يخشون بطش المجرم وانتقامه، ولهذا لم يحرز واحد منهم على أن يدلي للشرطة بما يعرفه من بيانات وتفاصيل تساعد على سرعة القبض عليه وتخليص القرية من شروره وشرور عصابته. وهذا الموقف السلبي ساعد الوحش كثيرا كما أطال الفترة التي قضتها الشرطة في الوصول إليه ومعرفة شخصيته، وعلى الرغم من وجود هذا المجرم على مسافة قريبة من نقطة البوليس، وعلى الرغم من أن كل شخص في القرية كان يعرف من هو(الوحش) إلا أن ضابط الشرطة لم يستطع أن يعرف اسمه ولا شخصيته بسبب أحجام كل ضحاياه عن إفشاء سره للشرطة. واستمر الوحش يرتكب جرائمه ويفرض إتاوة على كل فلاح.

وعندما تعاون رجال الشرطة مع رجال الدين، بدا الموقف يتغير. وفي المطاردة الأخيرة كان الشعب يشترك مع الشرطة في سد الطريق أمام الوحش ومنعه من الهرب.

وفي فيلم (الفتوة) خط مماثل، فإن خوف تجار الجملة من بطش ملك السوق هو الذي جعل نفوذ هذا الأخير يزداد، وهو الذي مكنه من أن يسيطر على السوق كله وان يتحكم في أسعاره كما يروق له، ولو انهم وقفوا في وجهه واتحدوا، كما حدث بعد ذلك، لما ظهر في السوق ملك يسيطر ويستبد ويتحكم. ويعتبر فيلم (الفتوة) انضج وأقوى أفلام صلاح أبو سيف، فقد تعاونت أهم ثلاثة عناصر في العمل السينمائي وهي: الموضوع، القصة، الإخراج، على تحقيق ارفع مستوى ممكن لفيلم عربي في الخمسينات.

فنحن نرى في بداية الفيلم أن الشاب الصعيدي هريدي (فريد شوقي) قد ترك قريته وجاء على ظهر مركب إلى القاهرة يبحث عن لقمة العيش فيها، ويتجه إلى سوق الخضرة ليعمل كبائع يتجول، ويكتشف أن هناك تاجرا هو أبو زيد (زكي رستم) يسيطر على السوق كله، كلمته أمر ينفذه الجميع بلا معارضة، ويرفع السعر كما يحلو له، ويخفي الخضار أياما ليضطر الشعب لشراء السلعة في يوم آخر بالسعر الذي يفرضه، وهو سعر لا يستطيع أن يدفعه إلا القادرون. وعندما يبدي هريدي هذه الملاحظة

لأبى زيد معلقا بأن الفقراء سيموتون من الجوع بسبب هذه الأسعار يرد أبو زيد : (وماله.. الدنيا زحمة..).

ويقرر هريدي الفلاح الطيب أن يقف في وجه أبو زيد ويجد استجابة من بعض تجار الجملة في السوق، ولكنهم يتفقون معه على ألا يظهر في الصورة إلا هريدي فقط بينما يتعاون الآخرون معه ويساعدونه ويزودونه بالمال سرا. وبعد كفاح مرير يجد هريدي أنه لا يستطيع أن يهدم «أبو زيد» بهذه الطريقة، فيتظاهر بأنه قد فشل و يذهب إلى «أبو زيد» نادما مستنفرا ويطلب منه أن يجد له عملا لديه، وكان هدف هريدي الحقيقي هو أف يعرف أسرار «أبو زيد» وكيف يدير إمبراطوريته ومن هم الذين يسندونه. و ينجح هريدي في تحقيق هدفه بعد أن قربه أبو زيد إليه وأصبح يرافقه في كل مكان يذهب إليه.

وهنا فقط يعرف هريدي كيف يصرع «أبو زيد»، وبعد أن يسقط أبو زبد، يدخل هريدي السوق علنا ويصبح زعيم تجار الجملة. وبدلا من أن يحقق هريدي أحلامه نراه يتحول شيئا فشيئا إلى (أبو زيد رقم 2). فهو يتحكم في السوق وفي الأسعار ويتعامل بالرشوة مع السراي، ويخاف منه تجار الجملة ولا يجرؤون على الوقوف في وجهه، وهكذا تصبح كلمة هريدي اليوم-كما كانت كلمة «أبو زيد» بالأسى-أمرا يطيعه كل من في السوق، أي أن إمبراطورية «أبو زيد» قد سقطت لتقوم مكانها إمبراطورية هريدي.

وتمتاز هذه المرحلة أيضا باستجابة عدد من المخرجين لمشاعر الجماهير، فظهرت أفلام مثل (مسمار جحا) الذي أخرجه إبراهيم عمارة، و(صراع في الوادي) الذي أخرجه يوسف شاهين وقامت ببطولته فاتن حمامة أمام عمر الشريف، و(حكم قرقوش) الذي أخرجه فطين عبد الوهاب و(خالد بن الوليد) و(يسقط الاستعمار)، وقد أتنتجهما وأخرجهما وقام ببطولتهما حسين صدقي و(سجين أبو زعبل) لنيازي مصطفى و(بور سعيد) لعز الدين ذو الفقار (عمالقة البحار) لسيد بدير.

عالجت هذه الأفلام قضايا السياسة والاستعمار والقومية العربية بدرجات مختلفة، وكان هذا اتجاها جديدا في السينما العربية التي ابتعدت منذ نشوئها حتى فيلم الثورة عن هذا النوع من الموضوعات.

ولكننا نرجع هذه الظاهرة إلى أن صناعة السينما كانت في يد المنتجين

الأفراد، إذ لم يكن القطاع العام قد ظهر بعد، وكان انشط هؤلاء المنتجين وأغزرهم إنتاج من الأجانب أو المتمصرين. وهؤلاء طبعا لا يمكن أن ينكروا في تقديم أفلام تزيد من إثارة الشعب وتدفعه إلى التخلص من الاستعمار الذي كان يحمي هؤلاء المنتجين وكل المستغلين الأجانب.

وعلاوة على هذا فقد كانت نسبة كبيرة من المنتجين المصريين تتألف من (منتجي الحرب) أي الأشخاص الذين أثروا في سنوات الحرب وتحولوا بعد ذلك إلى استغلال أموالهم في هذه التجارة السريعة الربح. وهذا النوع من المنتجين هو الذي افسد الشاشة وهبط بمستوى الصناعة كلها عندما قدم كمية هائلة من الأفلام الرخيصة التي تحاول أن تجذب المتفرج إلى شباك التذاكر بكل وسائل الإغراء. فهل يمكن أن يفكر منتج كهذا في خدمة قضية بلاده؟..

ويكفي فقط أن تستعرض أسماء بعض الأفلام التي ظهرت في تلك الفترة لكي نتصور كيف يمكن أن يكون مستواها الفنى. خذ مثلا:

انس الدنيا-الدنيا حلوة -أوع تفكر-الدنيا بخير-الصبر طيب -فرجت -الصبر جميل -حكم الزمان -مكتوب عل الجبين -المقدر والمكتوب -من رضي بقليلة -صاحب بالين -خليك مع الله -أديني عقلك -ما اقدرش -العقل في إجازة -على كيفك -فايق ورايق -في الهوا سوا-العمر واحد -حظك هذا الأسبوع -جرب حظك -كفاية يا عين -مالي غيرك -حبيبي كثير-بافكر في اللي ناسيني -أحب البلدي -البنات شربات -تعال سلم -عايزة اتجوز-الستات كده -تحيا الرجالة -ساعة لقلبك -عيني بترف -بشرة خير-خبر أبيض -المرأة كل شيء-عشان عيونك -نور عيني -منديل الحلو-دستة مناديل -يا حلاوة الحب -في صحتك -أوع المحفظة -نشالة هانم -سامحني -احبك يا حسن -حب ودلع -علموني الحب -بحر الغرام -وهبتك حياتي -سلم على الحبايب -قبلني في الظلام -الآنسة بوسة -احترس هن الحب -الهوا مالوش دوا-بلدي وخفة -ابن حلال -العقل زينة -اكسبريس الحب -سيبوني اغني -الكل يغني-بنت حظ -ليالي الأنس -كازينو اللطافة -عشرة بلدي -احب الرقص -ارحم حبي -الحب كله -ما تقولش لحد -مالي حد -الحقوني بالمأذون -آه من الرجالة -حايجننوني -على قد لحافك -معلهش يا زهر-كل بيت له راجل-محسوب العيلة -اسمر وجميل -مشغول بغيري -كلام الناس -لسانك حصانك -بيني

وبينك -السر في بير-حضرة المحترم -المليونير الفقير-قليل البخت -ما كانشي على البال -خطف مراتي -صاحبة العصمة -عروسة المولد -ست الحسن -ست البنات -أحلاهم -فطومة -حلوة وكذابة -صائدة الرجال -زوجة من الشارع -نساء وذئاب -فالح ومحتاس-السبع أفندي -أنا ذنبي إيه -دلوني يا ناس -اشكي لمين -قاضي الغرام -سماعة التليفون-كل دقة في قلبي-مكتب الغرام -أبو احمد -زوج للإيجار-فاعل خير-عروسة للإيجار-قدم الخير-البريمو-مبروك عليك -الصيت ولا الغنى -سكر هانم -حبيبتي سوسو-الدم يحن -احبك أنت -أبو عيون جريئة -عفريت عم عبده -عفريت سمارة -خلخال حبيبي -يوم في العالي -بحبوح أفندي -لهاليبو-حب وعذاب -الكمساريات الفاتنات -بنات بحري -الست نواعم -بقايا عفراء-خذني بعاري -أنا وأبي -نصف عذراء-أنا وبناتي -أنا بنت مين -يا ظالمني -أنا بنت ناس -مال ونسا -يحيا الفن -نهارك سعيد -في صحتك -حماتك تحبك -حماتي قنبلة ذرية -شهر عسل بصل -لوكندة المفاجآت -العتبة الخضراء-حدوة الحصان -لمين هواك -إزاي أنساك -ليلة الحنة -في شرع مين -جوز الأربعة -الناس مقامات - زمن العجايب.

هذه عينات من أسماء مئات الأفلام التي أغرقت السوق عندما تحولت السينما من فن إلى تجارة، كما أن الرقابة كانت تمنع في تلك الفترة الموضوعات التي تحمل معاني سياسية، فمثلا رفضت الرقابة التصريح بإخراج قصة نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة) في السينما، وظل صلاح أبو سيف يقدم للرقابة هذه القصة بأسماء مختلفة ست مرات منذ أن نشرت عام 1946، وأخيرا استطاع بعد عشرين سنة أن يقدمها في فيلم (القاهرة 30) ورفضت الرقابة التصريح بعرض فيلم الاسطى حسن في أوائل عام 1952 إلا إذا انتهى الفيلم بظهور لافتة كتب عليها (القناعة كنزلا يفنى).

* ومن الأفلام الوطنية الهامة في تلك المرحلة:

- رد قلبي -إخراج آسيا وإنتاج آسيا وإخراج عز الدين ذو الفقار.
- مصطفى كامل -إخراج احمد بدرخان.
- جميلة -إنتاج ماجدة وإخراج يوسف شاهين، وهو عن قصة البطلة الجزائرية جميلة بو حيرد.

* وفي هذه المرحلة أيضا ظهر أربعة من المخرجين الجدد المتميزين

وهم: كمال الشيخ، ويوسف شاهين، وتوفيق صالح، وعاطف سالم.

لمع أولهم، وهو كمال الشيخ عندما قدم للشاشة تجربة فنية جديدة هي فيلم (حياة أو موت) الذي اشترك في تمثيله يوسف وهبي وعماد حمدي ومحمود المليجي، ومديحة يسري والطفلة ضحى أمير.

أما يوسف شاهين فقد لمع اسمه بعد أن اخرج فيلم (صراع في الوادي) الذي قدم فيه الوجه الجديد الذي اكتشفه وهو عمر الشريف، وقامت ببطولته فاتن حمامه وفريد شوقي وزكي رستم وعبد الوارث عسر. و يعالج الفيلم قضية الإقطاع واستبداد الإقطاعيين في الريف، وبطل الفيلم شاب اسمه احمد عاد إلى قريته في الصعيد بعد أن اصبح مهندسا زراعيا لكي يحاول تحسين طريقة زراعة قصب السكر، ولكن جهوده لمساعدة الفلاحين الصغار تجد معارضة شديدة من الباشا الذي يخشى هذه المنافسة، ولكي يتخلص من احمد يدبر جريمة ويتهم أحمد البريء بأنه مرتكبها وتحكم المحكمة على المتهم البريء بالإعدام، ولكن احمد لا يسكت، بل يستمر في صراعه ضد هذا الإقطاعي حتى يتمكن في النهاية من إثبات إدانته ويعترف الباشا بجريمته. وتسير جنبا إلى جنب مع هذا الصراع قصة حب بين أحمد وابنة الباشا (فاتن حمامة) و ينتهي الفيلم بزواجهما.

ولفت هذا المخرج نظر النقاد، فقد حقق مستوى ممتازا في إخراج فيلمه واستغل آثار الأقصر استغلالا بديعا. ثم قدم يوسف شاهين بعد ذلك تجربة فنية أخرى رائعة هي فيلمه (باب الحديد) الذي يعتبر واحدا من أحسن عشرة أفلام ظهرت في تاريخ السينما المصرية.

وتجرى حوادث الفيلم كلها في محطة القاهرة، وفي يوم واحد من الصباح إلى المساء ويقدم لك قطاعا صغيرا من الحياة، قصة مجموعة من الناس بها مكان واحد هو المحطة (باب الحديد)، أحدهم بائع صحف أعرج اسمه صابر(يوسف شاهين) محروم من كل شيء، فهو فقير ومشوه وقبيح الوجه وعيي اللسان لا أحد يعرف حقيقته. ولا أحد يفهمه. ولا أحد يحبه. يسكن في عشة حقيرة، يعيش في وحدة قاتلة، وسط بقعة مزدحمة في القاهرة.

وهناك أيضا هنومه (هند رستم) بائعة الكازوز التي (تتنطط) بجردلها بين القطارات وتحلم بأن يتزوجها أحد شيالي المحطة، والشيال الذي طلب يد هنومة شاب طيب القلب (فريد شوقي) يحاول أن يحمي زملاءه الشيالين من

سطوة معلم قديم يأكل حقوقهم، فيدعوهم فريد إذ تأليف نقابة تحفظ حقوقهم وتؤمن مستقبلهم، وينجح في تحقيق هذين الحلمين: النقابة ويد هنومة.

أما صابر فهو يحب هنومة، ويتمنى أن يتزوجها، ولكنها تسخر منه ومن فقره ومن عاهته، و(تأخذه على قد عقله)، وعندما يكشف هو أنها لن تكون له يفقد عقله، ويقرر أن يقتلها حتى لا تكون لغيره، ولكنه يقتل فتاة أخرى خطأ، وعندما تكتشف جريمته يقبض عليه ويساق إلى مستشفى الأمراض العقلية.

والمخرج الثالث الذي لمع في هذه المرحلة هو توفيق صالح الذي قدم فيلمين فقط في 8 سنوات.. وهذان الفيلمان هما (درب المهابيل) المأخوذ عن أول قصة لنجيب محفوظ تظهر على الشاشة وتجرى حوادثه كلها في حارة، و(صراع الأبطال) الذي تجرى حوادثه كلها في قرية.

وفي (درب المهابيل) قصة حب بين شاب فقير(شكري سرحان) وفتاة فقيرة (برلنتي عبد الحميد)، ويقف فقرهما عقبة في طريق الزواج، يشتري الشاب ورقة يانصيب. ولكنه لا يحافظ عليها، وعندما . تكسب البريمو يظهر أن الورقة كانت قد أصبحت في يد رجل من المجاذيب، ويفاجأ الرجل بأن الحارة كلها تتقرب إليه، والجميع طبعا لا يريدون إلا سلب المال منه، ولكن لا يصل أحد إلى المال، وإنما تلتهمه عنزة، واجمل ما في هذا الفيلم هو دقة تصوير جو الحارة، والبراعة في تقديم شخصيات أبناء الحارة.

وفي (صراع الأبطال) قصة حقيقية هي حادثة ظهور وباء الكوليرا بين سكان قرية لأنهم تناولوا طعاما فاسدا اشتراه بعض التجار من معسكرات جيش الاحتلال الإنجليزي، وعندما يتابع المتفرج قصة هذا الفيلم يحس كأنه يشم رائحة قوية تنبعث منه طول الوقت، هي رائحة القرية، شيء مختلف تماما عن رائحة المدينة والكباريهات وسيارات الكاديلاك وفساتين السهرة والبكيني والتويست وغيرها من تقاليد السينما المصرية. وفي هذا الفيلم (محاولة طيبة) لتقديم صورة من حياة مصر.

أما المخرج الرابع الجديد الذي ظهر في هذه المرحلة فهو عاطف سالم، وقد استهل حياته الفنية لفيلمين جيدين أولهما (الحرمان) الذي قامت ببطولته الطفلة فيروز مع عماد حمدي وزوزو ماضي، والثاني هو (جعلوني مجرما) الذي قام ببطولته فريد شوقي مع هدى سلطان ويحيى شاهين وسراج منير ونجمة إبراهيم ورشدي اباظة. ولم يكن الفيلم «شرطيا» بقدر

ما كان فيلما اجتماعيا. فهو يصور الظروف التي تدفع شابا بريئا إلى الجريمة. أنها محاولة لرسم البيئة التي تنبت الجريمة. إن محاولة رسم هذه الناحية جعلت للفيلم قيمة إضافية-فوق قيمته الفنية-لأنه خرج على الصورة التقليدية التي تقدم بها السينما المصرية القصة «الشرطية» فتحيلها إلى مشاهد ضرب و(تلطيش). ومن هذه الناحية نفسها كانت ثغرة يمكن أن يتسلل منها النقد إلى القصة ذاتها، فيؤخذ عليها أنها حاولت تبرير تصرفات المجرم الشاب. وهذا هو وجه الخطورة خصوصا عندما نضع في اعتبارنا المتفرج الصغير الذي يعجب بالبطل ويصفق له، ويرى أن انحرافه كان تصرفا لا غبار عليه، إن المتفرج المراهق لا يدرس الظروف أو البيئة التي جعلت من البطل مجرما وإنما سيرسب في ذهنه معنى واحد فقط، وهو أن البطل لم يكن أمامه سبيل آخر إلا أن يأخذ حقه بيده.

بعد هذا قدم عاطف سالم فيلما آثار ضجة كبيرة، وهو(إحنا التلامذة) الذي كان بداية لموجة من الأفلام التي تقوم على انحراف الشباب.

وعندما نجح هذا الفيلم الذي يقدم لنا ثلاثة شبان بدأت أفلام هذه الموجة تقدم أيضا قصص شبان. وكان ابرز ما في هذا الفيلم سرعة الإيقاع والعناية بإبراز الانفعالات وقوة تركيز المواقف المعبرة.

ثم قدم عاطف سالم فيلما آخر امتاز بواقعيته هو (أم العروسة) فأنت ترى فيه بيت موظف بسيط (عماد حمدي)، عنده سبعة أولاد وبنات، ليس عندهم خدم ولا طباخة، كل فرد في البيت يقوم بدور فيه. الأم (تحية كاريوكا) تطبخ وتكنس وتغسل وترضع أطفالها، والأب يشتغل في مكتبه ويشتغل أيضا في البيت، والبنت الكبرى (سيرة احمد) تركت المدرسة وبقيت في البيت (تنتظر العدل) وتحلم طول النهار بأمير الأحلام، وتدفع شلنا لأخيها التلميذ عازف الكمان الصغير لكي يشجيها بأنغامه المؤثرة، وأختها (مديحة سالم) تلميذة مراهقة تفهم كل ما يدور حولها، تنظر وتلاحظ، وعندما يأتي عليها هي أيضا الدور لتصبح عاشقة تدفع شلنات أيضا لأخيها عازف الكمان لكي تحلم أختها الكبرى على أنغام الموسيقا، والولد الكبير (سليمان الجندي) تلميذ يدخن سرا، بعيدا عن عيني أبيه ويغار من الشباب الذين ينظرون بعيون جريئة إلى أخواته البنات. الأسرة كلها معقولة، تصرفاتها طبيعية، لبسها عادي، والبيت نفسه (على القد) لا

الديكور مبالغ فيه، ولا الغرف واسعة، كما لو كانت بلاتوها للتصوير.

ومن العلامات المميزة في هذه الفترة ظهور سلسلة عن الأفلام الفكاهية التي تحمل اسم بطلها الممثل الفكاهي إسماعيل ياسين ومنها:

- إسماعيل ياسين طرزان
- إسماعيل ياسين للبيع.
- إسماعيل ياسين في السجن.
- إسماعيل ياسين في حديقة الحيوانات.
- إسماعيل ياسين في متحف الشمع.
- إسماعيل ياسين في مستشفى المجاذيب.
- إسماعيل ياسين يقابل ريا وسكينة.

وعلى الرغم من أن هذه الأقلام حققت إيرادات خيالية إلا أنها كانت مع الأسف رديئة جدا من الناحية الفنية، ويبدو عليها بوضوح طابع الاستعجال، وأغرب ما فيها هو أن بطلها إسماعيل ياسين كان يكرر فيها نفس الحركات واللوازم التي ظل يقدمها على الشاشة بلا تغيير وبلا تطوير في الأربعينات والخمسينات. وكان رد الفعل بعد هذا كله انصراف الجمهور عن هذه الأفلام بعد أن مل هذا التكرار الساذج للحركات التهريجية، وكانت النتيجة انه في الستينات اختفى إسماعيل ياسين من الشاشة.

ومن المعالم البارزة في هذه المرحلة الاتجاه إلى قصص الأدباء المعروفين فظهرت على الشاشة قصص (ظهور الإسلام) و(دعاء الكروان) للدكتور طه حسين و(درب المهابيل، بداية ونهاية، وزقاق المدق) لنجيب محفوظ، و إني راحلة، رد قلبي، بين الأطلال، أم رتيبة ليوسف السباعي والرباط المقدس لتوفيق الحكيم، و(الناس اللي تحت) لنعمان عاشور و إسلاماه) لعلي احمد باكثير، و(لا وقت للحب) ليوسف إدريس (و (غصن الزيتون) و)شمس لا تغيب) لمحمد عبد الحليم عبد الله.

وبدأ المنتج المصري يدفع لمؤلف القصة أجرا يكاد في بعض الأحيان يعادل اجر إلى نجوم الفيلم. وكانت هذه ظاهرة جديدة في السينما المصرية، فقد عاشت سنوات طويلة على القصص المقتبسة أو القصص الضعيفة، ولذلك كان نصيب القصة من ميزانية الفيلم ضئيلا. فلما اتجهت السينما إلى الأعمال الأدبية الكبيرة كان المفروض أن تؤثر أسماء الأدباء على إيرادات شباك التذاكر

باعتبارها أسماء مشهورة كأسماء الفنانين، ولكن الواقع أن هذا لم يحدث إلا في حالات قليلة جدا، وباستثناء اثنين أو ثلاثة من أدبائنا، فان اسم مؤلف القصة لم يكن قط من عوامل جذب الجماهير إلى شباك التذاكر.

وفي هذه المرحلة أيضا ظهرت سلسلة من الأفلام المأخوذة عن قصص إحسان عبد القدوس وحققت نجاحا جماهيريا هائلا مما جعل إحسان يتقاضى اكبر اجر دفعته السينما لمؤلف وهو أربعة آلاف جنيه، ومن هذه الأفلام:

(الوسادة الخالية) الذي قام ببطولته عبد الحليم حافظ مع الوجه الجديد لبنى عبد العزيز، و(لا أنام) و(الطريق المسدود) و(لا تطفئ الشمس) وقامت ببطولتها لبنى وشكرى سرحان والوجه الجديد حسن يوسف، وقد اخرج هذه الأفلام كلها صلاح أبو سيف.

(في بيتنا رجل) الذي أخرجه بركات وقام ببطولته عمر الشريف وزبيدة ثروت ورشدي أباظة. ومن الأفلام المأخوذة عن قصص عبد القدوس في تلك الفترة فيلم (البنات والصيف) وهو يتألف من ثلاث قصص أخرجها عز الدين ذو الفقار وصلاح أبو سيف وفطين عبد الوهاب.

في هذه الرحلة ظهر حوالي 600 فيلم مصري (60 فيلما في العام وسطيا) وكانت هناك أزمة تضخم ومستوى في كتابة السيناريو، ولا كان عدد كتاب السيناريو قليلا فقد أنشأت وزارة الثقافة معهد السينما في سنة 1959، ومعهد السيناريو في سنة 1963. وكان المفروض أن يدخل خريجو هذين المعهدين ميدان السينما وان تظهر ثمار هذا الدم الجديد، ولكن الشيء الذي يؤسف له حقا هو أن خريجي هذين المعهدين ظلوا بعيدين عن ميدان المساهمة العملية الواسعة فما قطاع السينما.

والى جانب إنشاء معهد السينما والسيناريو وجدت وزارة الثقافة أن هذا لا يكفي لعلاج مشكلة الفيلم المصري، فاضطرت إلى اتخاذ إجراءات لإنقاذ صناعة السينما من المستوى الهابط الذي انحدرت إليه بعد أن تغلب عنصر التفاهة على نسبة كبيرة من أفلامنا، فإنشات مؤسسة دعم السينما في سنة 1957، ثم دخلت ميدان الإنتاج لأول مرة فأنشأت مؤسسة السينما في سنة 1962، (بدلا من مؤسسة دعم السينما).

وعلاوة على هذا أقامت وزارة الثقافة مسابقات للسينمائيين منحت فيها جوائز لأحسن الأفلام واحسن الفنانين والفنين، وكانت المسابقة الأولى

في سنة 1955،وبلغ مجموع جوائزها 25 ألف جنيه. وكانت المسابقة الثانية في سنة 1959 وبلغ مجموع جوائزها 50 ألف جنيه. وكانت المسابقة الثالثة في سنة 1962 وبلغ مجموع جوائزها 55 ألفا من الجنيهات.

مرحلة القطاع العام:[15]

هذه المرحلة التي بدأت عام 1963 وانتهت عام 1969 وامتدت ذيولها إلى عام 1971 يمكن أن نسميها مرحلة القطاع العام، إذ ظهرت فيها الأفلام التي أنتجتها مؤسسة السينما وكانت تجربة جديدة من نوعها كما ظهرت فيها جماعة السينما الجديدة.

وعندما أعلن أن المؤسسة ستدخل الإنتاج ظهرت موجة من الخوف في القطاع الخاص وتوقفت عجلة الإنتاج في عدة شركات بانتظار أبعاد الخطوة الجديدة. وبدلا من أن تقضي المؤسسة فترة من الزمن تقوم خلالها بالبحث والدراسة وإعداد قصص وسيناريوهات للفيلم النموذجي الذي أنشئت من أجله، اضطرت أن تنزل بسرعة إلى ميدان الإنتاج بلا تخطيط وبلا دراسة. إذ كان عليها أن تواجه أزمة التعطل، فتعاقدت مع عدد كبير من السينمائيين للعمل في أفلام أطلقت عليها اسم (أفلام حرف ب) ومعنى حرف ب) أنها أفلام من الدرجة الثانية قليلة التكاليف. وكانت هذه الأفلام كارثة بكل معنى الكلمة، فقد ظهرت هزيلة ضعيفة، لا تختلف في شيء عن الأفلام الهابطة الرديئة التي أساءت إلى سمعة الفيلم المصري.

وهكذا وقعت المؤسسة في الغلطة التي نزلت إلى الميدان لكي لعالجها، ومهما كان العذر الذي تبرر به المؤسسة هذا الخطأ الشنيع، حتى ولو كان هذا العذر هو أنها تهيئ عملا لبعض المتعطلين، فلن يغفر لها التاريخ أنها لم تستطع أن تحقق رسالتها، وهي رفع مستوى الفيلم المصري.

وأسوأ من هذا كله أن القطاع الخاص الذي كان يقف متهيبا وجلا أمام المولود الجديد المنتظر وجد أن مخاوفه لم يكن لها مبرر، فقد اكتشف أن فيلم المؤسسة ليس أجود ولا أرفع من الفيلم التجاري الخاص الذي أغرق السوق في فترة ما بعد الحرب. وكانت النتيجة الطبيعية لذلك أن فترة التردد انتهت، وعاد القطاع الخاص إلى الإنتاج بنفس الطريقة القديمة دون أن يقيم وزنا لمنافسة المؤسسة:

فمن أمثلة أفلام (حرف ب) عرضت المؤسسة الأفلام التالية:

-(الرجال لا يتزوجون الجميلات) -إخراج أحمد فاروق تمثيل شويكار وأحمد خميس.

-(الرجل المجهول) -إخراج محمد عبد الجواد تمثيل زيزي البدراوي وصلاح قابيل.

- (العلمين) إخراج عبد العليم خطاب تمثيل مديحة سالم وصلاح قابيل.

-(نهر الحياة) إخراج حسن رضا تمثيل صلاح قابيل ومنى مراد.

-(أيام ضائعة) إخراج بهاء الدين شرف تمثيل ليلى طاهر وعماد حمدي.

-(الابن المفقود) إخراج محمد كامل حسن تمثيل أحمد رمزي وآمال فريد.

- (الرسالة) إخراج محمد كامل حسن تمثيل مديحة سالم وتوفيق الدقن.

- (زوج في إجازة) إخراج محمد عبد الجواد تمثيل صلاح ذو الفقار وليلى طاهر.

- (المراهقان) إخراج سيف الدين شركت تمثيل يحيى شاهين وعماد حمدي وليلى طاهر وسعاد حسنى.

- (باب من الزواج) إخراج حسن الصيفي تمثيل شويكار وفؤاد المهندس ومحمود المليجي.

- (من أجل حنفي)،إخراج حسن الصيفي وتمثيل نعيمة عاكف وزهرة العلا وأحمد رمزي.

وقد أثارت هذه الأفلام ضجة كبيرة وانهال عليها النقاد بأقسى الكلمات، خاصة أن كثيرين من النقاد والصحفيين الفنيين في مصر مرتبطون بشكل أو بآخر مع سينما القطاع الخاص. وقد حاولت المؤسسة أن تقدم نوعية أخرى من الأفلام فقدمت:

(العقل والمال) إخراج عباس كامل وتمثيل إسماعيل ياسين وطروب.

(هي والرجال) إخراج حسن الإمام وتمثيل لبنى عبد العزيز وصلاح قابيل.

(الثلاثة يحبونها) اخراج محمود ذو الفقار وتمثيل سعاد حسني و حسن يوسف و(صغيرة على الحب) إخراج نيازي مصطفى تمثيل سعاد حسني ورشدي أباظة. وقصته مقتبسة من فيلم أمريكي، وبطلته فتاة تريد أن تصبح نجمة تلفزيونية وتتقدم للاشتراك في المسابقة ولكنها تفاجأ بأن المطلوبة هي طفلة صغيرة فترتدي ثياب طفلة وتنجح في المسابقة ويقع المخرج التلفزيوني في حبها.

و(القبلة الأخيرة) إخراج محمود ذو الفقار وتمثيل ماجدة ورشدي أباظة. وبطل الفيلم مخرج سينمائي سكير يهمل زوجته فتقع هذه الزوجة في حب ممثل شاب وسيم.

و(الخائنة) إخراج كمال الشيخ تمثيل نادية لطفي ومحمود مرسي. وبطل هذا الفيلم محام يهتم بعمله ويقضي نهاره في المحاكم وليله في إعداد قضاياه ولكن زوجته تحب السهرات والرقص والرحلات.

و(عندما نحب) إخراج فطين عبد الوهاب تمثيل رشدي أباظة ونادية لطفي، وبطل هذا الفيلم شاب لم رياضي من أبطال السباحة تتنافس على حبه الفتيات يصاب بمرض القلب من شدة الإجهاد،يموت بين ذراعي حبيبته بعد أن يفوز ببطولة العالم.

و(الخروج من الجنة) إخراج محمود ذو الفقار تمثيل فريد الأطرش وهند رستم. وبطلة هذا الفيلم صحفية تحب عاطلا بالوراثة هوايته الموسيقا، وبعد أن تصبح زوجته تكتشف أن حياته فارغة فتنفصل عنه لكي تدفعه إلى العمل فيلحن أغنية.

كانت هذه الأفلام نماذج سيئة لما يجب أن تكون عليه السينما في مجتمع اشتراكي. إذ أنها بعيدة جدا عن مشكلات حقيقية أو عن تصوير حياة الشعب في الستينات. وإنما كانت تقليدا للأفلام الرديئة التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأخيرة. أفلام الصالونات، وحفلات الرقص، والمشاهد الجنسية الصارخة.

وكان أبرز فيلم ظهر في هذه المرحلة فهو فيلم (الناصر صلاح الدين) الذي أنتجته آسيا، وساهمت المؤسسة في تمويله، وأخرجه يوسف شاهين واشترك في تمثيله أحمد مظهر وصلاح ذو الفقار ونادي لطفي وليلى فوزي وحمدي غيث وليلى طاهر وعمر الحريري. وقد صور الفيلم بالألوان وبلغ طوله 175 دقيقة، أي ثلاث ساعات تقريبا. وقد سار هذا الفيلم بصناعة السينما شرطا بعيدا إلى الإمام، إنه محطة جديدة، نقلة واسعة من أفلام الصالونات إلى الإنتاج الضخم.

فيلم كبير مشرف يقف جنبا إلى جنب مع أضخم الأفلام العالمية واستطاع مخرجه يوسف شاهين بإمكانيات بسيطة أن يقدم لنا عملا فنيا رائعا، ولا شك أنها جرأة منه أن يخرج بهذه الإمكانيات فيلما نصفه معارك

حربية. كما أفسحت المؤسسة المجال أمام عدد من المخرجين المثقفين الجدد لكي يخرجوا أفلامهم الأولى لحسابها وهؤلاء هم:

- حسين كمال الذي أخرج فيلم (المستحيل)

- خليل شوقي: الذي أخرج فيلم (الجبل) المأخوذ عن قصة فتحي غانم وقام ببطولته عمر الحريري وصلاح قابيل وعبد الوارث عسر وليلى فوزي وزوزو ماضي وماجدة الخطيب.

- فاروق عجرمة: الذي أخرج فيلم (العنب المر) وقامت ببطولته لبنى عبد العزيز مع أحمد مظهر ومحمود مرسي وأحمد رمزي.

-نور الدمرداش: الذي أخرج فيلم (ثمن الحرية) وقام ببطولته محمود مرسي وصلاح منصور ومحمد توفيق وكريمة مختار وفايزة فؤاد وعبد الله غيث.

-جلال الشرقاوي: الذي أخرج فيلم (أرملة وثلاث بنات) المأخوذ عن مسرحية (الغربان) لهنري بيك وقامت ببطولته زيزي البدراوي وأمينة رزق وصلاح منصور وزين العشماوي ونوال أبو الفتوح.

-عبد الرحمن الخميسي: الذي أخرج فيلم (الجزاء) عن قصة من تأليفه وأعد بنفسه السيناريو، وتجري حوادث القصة في سنة 1919، وقام ببطولة الفيلم عدد كبير من الوجوه الجديدة مثل رشوان توفيق وحسين الشربيني وأبو بكر عزت وأبو الفتوح عمارة وشمس البارودي.

وليس من شك في أن انتهاج المؤسسة لمثل هذه السياسة دفع دما جديدا حارا في شرايين السينما المصرية ليجدد شبابها ويثريها.

وإذا كانت المؤسسة قد تورطت في بداية حياتها في إنتاج (حرف ب) إلا أنها استطاعت في السنة الثالثة من عمرها-أي في سنة 1966- أن تنتج أفلاما من النوع الذي يحقق رسالتها مثل (ثورة اليمن) الذي أخرجه عاطف سالم وصورت مشاهده في اليمن، وفيلم (القاهرة 30) لصلاح أبو سيف، وفيلم (السمان والخريف) من إخراج حسام الدين مصطفى.

ونستطيع أن نقول أن هذه الأفلام جاءت نتيجة للمنافسة التي نشأت داخل القطاع العام نفسه بعد أن أصبحت هناك شركتان للإنتاج هما (شركة القاهرة للسينما) التي رأسها جمال الليثي، وشركة (فيلمنتاج) التي رأسها سعد الدين وهبه.

كما تحققت في هذه المرحلة فكرة الإنتاج المشترك وقامت شركة كوبرو

فيلم (الشركة المصرية العامة لإنتاج وتوزيع الأفلام العالمية) بإنتاج عدد من الأفلام مع شركات أجنبية للسينما معظمها إيطالية.

ولكن هذه الأفلام التي عرض بعضها مثل (ابتسامة أبو الهول) و(ابن كليوبترا) كانت من أردأ التجارب التي تورطت فيها مؤسسة السينما، إذ أنها كلها أفلام من النوع المعروف باسم أفلام رعاة البقر، وهي أفلام تعتمد على المعارك والمطاردات.

وعلى الرغم من أن هذه الأفلام تكلف إنتاجها مبالغ طائلة فقد فشلت عند عرضها فشلا ذريعا في الداخل والخارج، فمثلا (ابن كليوبترا) الذي أخرجه فرناندو استمر عرضه أربعة أسابيع،ولكن إيرادات شباك التذاكر في هذه الأسابيع الأربعة كلها لم تزد عن 6220 جنيها، أي اقل من ألفي جنيه في الأسبوع. قارن هنا الرقم بإيرادات العرض الأول لفيلم مصري «غير مشترك» ظهر نفس الوقت، وهو فيلم «مراتي مدير عام» المأخوذ عن قصة عبد الحميد جوده السحار وأخرجه فطين عبد الوهاب، وقامت ببطولته شادية مع صلاح ذو الفقار، وقد بلغ إيراد عرضه الأول 17 ألف جنيه، هنا الفارق، مع ملاحظة أن (مراتي مدير عام) فيلم محلي، في حين أن (ابن كليوبترا) كان كما وصفته الإعلانات (فيلما عالميا).

وكان فيلم (ابن كليوبترا) هو انجح فيه لم مشترك من ناحية شباك التذاكر إذ أن إيراد (ابتسامة أبو الهول) كان 3400 جنيه، و(قاهر الاطلانطس) كان 3600 جنيه و(فارس الصحراء) كان 720 جنيها فقط.

وعلاوة على هذه الإيرادات الهزيلة فقد جاء مستوى الأفلام المشتركة هابطا إلى أقصى حد يمكن تصوره. وأساءت شركة نايرو فيلم اختيار القصص، وأسندت إخراجها إلى مخرجين إيطاليين مغمورين مثل دوتشو تياري وفرناندو بالدي وسيرج ليوني، وأسندت بطولتها إلى ممثلين أجانب من الدرجة الثالثة، وجعلت نجوم الشاشة المصرية مثل شكري سرحان وحسن يوسف وصلاح ذو الفقار ويحيى شاهين وصلاح منصور وسميرة احمد وليلى فوزي يقومون بأدوار ثانوية، وهكذا فشلت الشركة في أن (تحقق انطلاقة السينما العربية في المجال العالمي فتقدم اضخم إنتاج عربي دولي مشترك)... كما جاء في إعلاناتها.

وبعد هذا كان لا بد من إعادة النظر في سياسة القطاع العام وإعادة

تشكيل شركات المؤسسة، وتم ذلك في أوائل عام 1968 حيث أعيد تنظيم المؤسسة ووضعت سياسة جديدة لإنتاج أفلامها، ولكن جميع المحاولات ذهبت سدى، الآن تجار القطاع الخاص السينمائي استطاعوا أن يضغطوا على السلطة لإنهاء دور القطاع العام مستغلين الأخطاء الإدارية والتنظيمية وضخامة النفقات المادية، وعاد القطاع الخاص للإنتاج وأصبحت المؤسسة مجرد مصدر تمويل وكفالة لمنتجي هذا القطاع. وفي العام نفسه 1968 ظهرت جماعة السينما الجديدة.

جماعة السينما الجديدة:

في أيار 1968 أعلنت مجموعة من السينمائيين عن تكوين جماعة السينما الجديدة واصدروا بيانا حددوا فيه مفهومهم للسينما،وأعلنوا انهم يقفون ضد المفهوم التقليدي المتخلف للإنتاج السينمائي في مصر الذي سيطر على إنتاج القطاع العام، وتوصل البيان إلى أن نشأة السينمائيين التقليديين في مصر تفسر موقفهم، فمعظمهم لم يدخل السينما كي يعبر عن أفكار معينة أو لكي يحقق شكلا فنيا معينا، ومن هنا لم يظهر في مصرفي تاريخ السينما أي مفكر سينمائي يقف جنبا إلى جنب مع السينمائيين أصحاب التيارات مثل: ايزنشتاين وروسيليني وغودار وانطونيوني و برغمان، واستمر العمل في حدود علاقات حرفية. وقبل أن نتابع هذا البيان الهام لابد من عودة إلى الوراء لاستجلاء الأسباب التي أدت إلى ظهور جماعة السينما الجديدة التي عانت بدورها من انتكاسات متتالية.

نعود إلى شباط 1967 عندما عقد الدكتور ثروت عكاشة اجتماعا موسعا مع المثقفين والكتاب لبحث أزمة السينما، وقد أوضح أن القطاع العام السينمائي كان يضم ست شركات سينمائية وستة مجالس إدارات ومؤسسة السينما في عام 1966، وكانت الدولة قد اشترت معظم دور العرض وجمدت الاستوديوهات ولم تدفع الثمن حتى ذلك الوقت[16].

وقد كان هناك عجز واضح في المشتريات، وكان هناك عدد من الاستوديوهات من المفروض أن تنتج ثمانين فيلما، ولم تتوفر السيولة المادية لتشغيل عجلة الإنتاج، وكان الاستمرار في الإنتاج مطلوبا في الوقت نفسه، ولكن الإنتاج توقف، فهناك مبلغ مليون ونصف المليون من الجنيهات من

الديون على شركات الإنتاج، وخسائرها مبلغ مماثل بالإضافة إلى دين آخر هو ثمن الاستوديوهات ودور العرض.

وتوقفت السينما لان الديون تتجاوز ثلاثة ملايين جنيه بالإضافة إلى ربع مليون مدفوعة كعربون لأفلام غير صالحة فضلا عن ألف جنيه قيمة الأجور المستحقة للعاملين عجزت مؤسسة السينما عن دفعها لان خزانتها كانت خاوية مما فرض وقف عملية الإنتاج.

حاولت الوزارة المختصة أخذ قرض من وزارة الاقتصاد لتمويل الإنتاج ولكن المصارف رفضت بسبب عدم سداد الديون، فتدخل رئيس الجمهورية لإنقاذ الموقف وصدرت التعليمات بالحصول على قرض قدره مليون جنيه على أن يستخدم في الإنتاج وبفائدة قدرها 7٪ بشرط ألا تدفع منه الرواتب. ولم تجد هذه المحاولات إذ تسلل إلى القطاع العام أناس كانت مصلحتهم في إلا يستمر هذا القطاع حتى تمت تصفيته بقرار جمهوري في أيلول 1971، وبدأ الحديث منذ ذلك الوقت حول خسائر مؤسسة السينما، وتحول الموضوع إلى قضية سياسية كبرى مطروحة أمام السلطة دون أن تجد لها الحل الجذري.

كان هناك من يقول بأن الأفلام ذات المستوى الرفيع تخسر تجاريا بينما تنجح الأفلام الخفيفة التي تنتج على أسس تجارية، فخلال السنوات 1964-1968 أقدمت مؤسسة السينما على إنتاج عدد كبير من الأفلام التجارية الرديئة بينما تمكن القطاع العام من إنجاز بعض الأفلام الهامة مثل: المتمردون لتوفيق صالح، والبوسطجي لحسين كمال، والحرام لهنري بركات، والقاهرة 30 لصلاح أبو سيف، والجبل لخليل شرقي، وجفت الأمطار لسيد عيسى، والأرض ليوسف شاهين. ومع هذا ظلت الأزمة قائمة من خلال تناقضات وصراعات خفية أدت إلى هبوط السينما والى أزمتها.

في عام 1968 نفسه كان قد مضى على إنشاء المهد العالي للسينما في القاهرة تسع سنوات، وتخرجت خلال هذه الفترة خمس دفعات تضم اكثر من 650 خريجا في جميع الأقسام من الإخراج والسيناريو والتصوير والمونتاج إلى الديكور والموت والتمثيل والملابس والماكياج وجميعهم من الشباب، ولم تكن هناك خطة خاصة واضحة للاستفادة من كل ذلك الكم من المخرجين الذين لم يكن أمامهم فرصة لاكتساب خبرة عملية من خلال التدريبات ومشاريع الأفلام بسبب تدهور الميزانية وسيطرة العقلية البيروقراطية على

هذا القطاع، وفي الوقت نفسه كان المسؤولون في هذا القطاع لا يرغبون في التعاون مع هؤلاء الخريجين ويعتبرونهم مجرد مجموعة من الشباب الذين يحملون قدرا من المعلومات النظرية المجردة دون أن يمتلكوا القدرة الحقيقية على الوقوف أمام الكاميرا وإدارة العمل السينمائي.

وقد ترجمت هذه النظرة من خلال قرارات استهدفت إقصاء خريجي المعهد عن العمل السينمائي وإلحاقهم بدواوين وإدارات وزارة الثقافة والثقافة الجماهيرية ومؤسسة السينما باستثناء عدد محدود جدا. وقد أدى ذلك إلى إحساس خريجي المعهد بالظلم وإحساسهم بضرورة التواجد داخل تجمع يتبنى مطالبهم ويطالب بفرص العمل في مواجهة أساطين السينما الذين يسيطرون على الساحة.

وكان هناك في الوقت نفسه عدد من نقاد السينما المصريين الذين بدأوا في التعبير عن أفكارهم منذ أوائل الستينات من خلال تأسيس جمعية الفيلم ثم نادي السينما، وقد أكد هؤلاء من خلال كتاباتهم على ضرورة خلق سينما مصرية جديدة، وشنوا انتقادات واسعة ضد السينما التقليدية وامتدحوا الاتجاهات الجديدة والجادة في السينما المصرية. وقد ساهم هؤلاء النقاد في الدعوة إلى وجود تجمع للسينمائيين الشبان وحاولوا وضع بذرة حركة سينمائية جديدة ترتبط بالواقع وتعبر عن القضايا الحقيقية للمجتمع المصري بعد نكسة حزيران.

وهكذا كان عام 1968 عاما صاخبا مشحونا بالجدل والمناقشات والمراجعة والبحث المضني عن طريق جديدة. وقد أعلن بيان السينما الجديدة في أيار 1968 مؤكدا أن السينما فن يقوم على أسس علمية وعلى معرفة بخصائص الضوء وكيمياء الفيلم وحساسيته وعلى موقف يتخذه السينمائي من التيارات المعاصرة في الموسيقا، فالسينما فن يجمع الفنون التي عرفها الإنسان حتى الآن في عضوية مستقلة،ولا يمكن تحقيق هذه الوحدة إلا على أسس علمية.

وأشار البيان إلى عجز السينما التقليدية عن تحقيق هذه الوحدة لأنها حرفية،وبالتالي في لا تخاطب مشاعر الجماهير ولا تحرك أفكارها ولهذا انصرفت الجماهير عنها.

وعلى المستوى التقني أشار البيان إلى أن حجة السينمائيين بضعف الإمكانيات وتخلف معدات التصوير هي حجة زائفة، وأن المشكلة الحقيقية

هي في الإنسان الذي يستخدم الآلة كما دعا البيان إلى ضرورة الخروج للتصوير خارج الاستديو.

أما على المستوى الإنتاجي والاقتصادي فقد حدد البيان تخلف نظام الإنتاج المصري السائد فأرجعه إلى سيادة نظام النجوم وما يتبع ذلك من خلق سيناريوهات لا تقوم على تحليل واقع أنساني وإنما تكتب لخلق جو ساحر يحيط بالنجم أو النجوم، كما أن الميزانية توضع على أتساس مجموع النجوم في الفيلم لا على أساس دورة الفيلم الحقيقية في الأسواق.

وحدد البيان ما يريده شباب جماعة السينما الجديدة على النحو التالي:

- أن الذي نريده سينما مصرية أي سينما تتعمق في حركة المجتمع المصري وتحلل علاقاته الجديدة وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات، ولكي تكون لدينا سينما معاصرة لا بد أن نمتص خبرات السينما الجديدة على مستوى العالم كله، وعندما تكون السينما واقعية محلية الموضوع عالمية التكنيك واضحة المضمون بفضل تعمق السينمائيين لواقعنا فسوف تستعيد جمهورها كما تحقق انتشارا عالميا.

على أن الملاحظة الهامة التي وردت في دراسة أمير العمري عن هذا المجتمع هي انه كان يجمع عددا من خريجي معهد السينما الذين يعتقدون انهم المؤهلون دون غيرهم لممارسة العمل السينمائي بحكم دراستهم، ويبحثون عن فرص لصنع أفلام لا يمنحهم إياها منتجو القطاع الخاص أو المسؤولون في مؤسسة السينما.

أما النقاد الذين بين صفوف هذا التجمع فكانوا يختلفون في اتجاهاتهم الفكرية ومنطلقاتهم النظرية، وكانت كتاباتهم تعكس روح الجدية بشكل عام.

والدعوة للتعامل مع السينما باعتبارها فنا له أصوله وجمالياته جاءت على عكس الكتابات والانطباعات الصحفية السائدة التي كانت كثيرا ما تشوه وظيفة النقد السينمائي[17] ولم تكن هناك مجلة يكتب فيها هؤلاء النقاد باستثناء ملحق من صفحتين داخل مجلة الكواكب باسم مجلة الناضبين، بالإضافة إلى أن عددا كبيرا من تجمع السينما الجديدة كان يبحث عن فرصة العمل السينمائي في المؤسسات الرسمية القائمة من خلال محاولة الضغط عليها للحصول على تنازلات يستطيعون من خلالها تقديم أنفسهم وتقديم إخلاصهم، في الوقت نفسه كانت هناك ملاحظات

على بيان جماعة السينما الجديدة تتهمهم بأنهم لم يحللوا نشأة دوافع السينما المصرية وارتباطها بالواقع والتطور الاجتماعي والسياسي في مصر وبروز دور البورجوازية المصرية وطبيعة تكوينها ونشأتها الخاصة التي حصلت من السينما امتدادا-في الإطار السلعي -لنشاطها التجاري والصناعي، هذا إلى جانب أصولها الزراعية وميلها الطبيعي بحكم طبيعة نشأتها في بلد محتل إلى مشاركة رؤوس المال الأجنبية بشروط هينة للغاية، وتهويل السينما بالتالي إلى ميدان جديد للاستثمار وتحويل المنتج السينمائي إلى مجرد أداة للتسلية البورجوازية وتحصيل العائدات.

أي أن بيان جماعة السينما الجديدة ارجع أزمة السينما إلى نوعية الأفلام المصرية المتخلفة المسيطر عليها دون إدراك لحقيقة مؤشرات العلاقة بين الفيلم والجمهور ودون إدراك لحقيقة أن هناك جمهورا جديدا يتعين على السينما الجديدة أن تتوجه إليه أو تخلقه من خلال الأساليب الجديدة في التعبير والتوصيل السينمائي واستحداث وسائل جديدة للتوزيع السينمائي بعيدا عن شبكات التوزيع البيروقراطية.

كما تركز هجوم السينما الجديدة على نظام النجوم باعتباره السبب الرئيسي في تخلف نظام الإنتاج السينمائي المصري مع إهمال مسؤولية التوزيع ونقص دور العرض واقتصار السينما بالتالي على مشاهدي المدن الكبرى في مصر وسيطرة السينما الأمريكية بنماذجها الاستعراضية ونجومها الخرافيين على ميدان العرض السينمائي في مصر.

تأثر السينمائيون الجدد بالاتجاهات السينمائية المعاصرة في الغرب بدل البحث عن لغة سينمائية خاصة مستمدة من الثقافة العربية في مصر والتراث الثقافي الشعبي فيها. وكانت طموحاتهم تتركز في وجوب صنع أفلام روائية طويلة تنافس وتزاحم الأفلام الروائية السائدة أو المتميزة في تاريخ الإنتاج السينمائي في مصر.

ولهذا صرح فؤاد التهامي المتحدث باسم السينمائيين الشباب في مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب عام 1972 بان الجيل السينمائي الجديد في مصر ليس امتدادا لفراغ، «نحن امتداد للمحاولات الجادة للسينما المصرية طوال تاريخها والذي نرفضه من الأجيال التي سبقتنا هو الأشياء الغثة التي نسميها سينما الأفيون، أننا نعتبر أنفسنا امتدادا لكمال سليم

وكامل التلمساني ويوسف شاهين وتوفيق صالح وصلاح أبو سيف».

وفي حين توقع الناس بداية هؤلاء الشباب التسجيلية تبين انهم اتجهوا إلى إخراج الأفلام الطويلة، ومن خلال نفس نظام الإنتاج ونظام التوزيع السائدين، وقد عرضت الأفلام الأولى لهم في مهرجان الإسكندرية الأول لسينما الشباب آب 1969، وظهرت في الندوة التي أقيمت على هامش المهرجان خلافات عنيفة حول مفهوم السينما بين أنصار الجماعة وأنصارهم فكان المهرجان الأول والأخير.

وبعد مفاوضات طويلة مع وزارة الثقافة ومؤسسة السينما عام 1971 تم التوصل إلى استحداث نظام للإنتاج بالاشتراك مع مؤسسة السينما على أساس المشاركة، وفي هذا الإطار أنتجت جماعة السينما الجديدة فيلمين:

- أغنية على الممر لعلي عبد الخالق[18] وهو مأخوذ عن مسرحية كتبها علي سالم بعد هزيمة حزيران بشهور، والفيلم جيد بصورة عامة ويدعو إلى ضرورة الصمود والمقاومة، ولكن دون أن يحلل بصورة كافية الوضع السياسي وأسباب الهزيمة.

أما الفيلم الثاني فكان (ظلال في الجانب الآخر) للمخرج الفلسطيني غالب شعث الذي يتناول الواقع المصري قبل 1967 مباشرة من خلال أزمة مجوعة من الشباب البورجوازيين، وقد منعته السلطة ثم سمحت بعرضه بعد أربع سنوات وبعد حذف مشاهد منه.

وعندما تمت تصفية مؤسسة السينما في أيلول 1971 سقط نظام الإنتاج بالمشاركة وتوقفت الخطط الإنتاجية لجماعة السينما الجديدة فتناثر أعضاؤها يبحثون من جديد عن فرص العمل، فحاول بعضهم المشاركة في تطوير منتجات السينما التقليدية القديمة، وتحول عدد منهم إلى السينما التجارية التي كانوا ينتقدونها، وبقى قسم من مخرجي السينما التسجيلية والنقاد الجادين في إطار الجدية والموقف المبدئي الذي أعلنوه. على أن هناك تجارب أخرى لدى السينمائيين الشباب كانت تحاول إثبات وجودها ولو على صعيد الجهد الفردي أو من خلال خوض تجربة الإنتاج أو التعاون في هذه التجربة، ونقف هنا مع ثلاث تجارب سينمائية شابة هي:

1- ضربة شمس إخراج محمد خان وإنتاج نور الشريف.

2- شباب يرقص فوق النار إخراج يحيى العلمي.

3- رحلة النسيان إخراج احمد يحيى.

هذه التجارب[19] لشبان يحبون السينما كما هي لا يريدون تغييرها ولكنهم يريدون تصنيعها بشكل جيد، وهؤلاء اصبحوا يشكلون تيارا واضحا في السينما المصرية الجديدة، ولهذا كان اختيارنا لثلاث تجارب سينمائية من خلال هذا الاتجاه الجديد.

لقد اثبت محمد خان في فيلمه (ضربة شمس) أن قدرته لا تقل عن أي من المحترفين مضافا إليها مزايا الهواية، وقد جاء فيلمه تحية لفريد شوقي عندما انتحل نور الشريف اسمه في القصة، ولكوكا ويحيى شاهين من خلال التركيز على صور من فيلم (رابحة) ولنجيب الريحاني وليلى مراد من خلال إذاعة أغنية من فيلمها غزل البنات، كما كان الفيلم تحية إلى هيتشكوك في البداية والخاتمة، وتحية إلى بلواب انتويونر الشهير، كما كان قصيدة حب لمدينة القاهرة لم تشهد السينما المصرية لها مثيلا، كل ذلك في إطار قصة شرطية (بوليسية).

أما يحيى العلمي فقد قدم فيلمه (شباب يرقص فوق النار) في إطار كوميدي وذلك بتقديم صورة واقعية للحياة في بيت مصري معاصر، ليعبر عن الكثير من هموم هذا البيت وذلك من خلال حياة المدرس الأرمل الذي يعيش مع ابنه المهندس المعماري وابنته الطالبة الجامعية وابنه الآخر الفاشل في دراسته. ومع هذا ظل الطرح في القالب التقليدي التركيبي، فالمهندس يرتبط بعلاقة مع زوجة رئيس مجلس الإدارة التي تكبره في السن، ورئيس مجلس الإدارة يعلم بالأمر فيدبر له جريمة اختلاس بعد أن تطالب الزوجة بالطلاق ومع ذلك تظل في البيت، أما الطالب الفاشل فلا يدفعه للمذاكرة من جديد إلا الحب. والطالبة تتعرض للإغراء ولكن حبيبها ينقذها في النهاية دون تسلسل مقبول أو حبكة مقنعة.

أما (رحلة النسيان) فهو الفيلم الثاني لأحمد يحيى بعد فيلمه الأول التميز (العذاب امرأة) وهو يقترب في هذا الفيلم من الواقع في إطار السينما التجارية، إنه يرصد الكاتب الروائي الذي يركض الناشر وراءه ويحجز له في الفندق ليتم روايته الجديدة، ولكننا من خلال هذه الرواية التي يكتبها رواية داخل الرواية نرى الكثير من صور الواقع المصري المعاصر، نرى كفاح هذا الأديب لكي ينشر، ونرى معاناة شاب لا يستطيع أن يبدأ

حياته مع الفتاة التي يحبها بسبب أزمة السكن، ويكون الحل هو الذهاب إلى بلاد البترول، ولكن الفيلم ينبه إلى أن مثل هذا الحل هو حل فردي وليس حلا لمشكلة المجموع.

وعلى الرغم من انه كان من الممكن أن ينتهي الفيلم مع نهاية الرواية داخل الرواية.. فإن الرغبة في صنع فيلم تجاري ينقلنا فجأة إلى رواية ثانية أقحمت على مسار الموضوع إقحاما.

السينما المصرية في السبعينات:[20]

منذ بداية السبعينات أخذ يعرض وسطيا في مصر حوالي خمسين فيلما جديدا من الأفلام الروائية الطويلة التي تنتج في مصر.

وخلال العقد الأخير 1971-1980، كانت الغالبية الساحقة من الأفلام المصرية الطويلة -كما جاء في رسالة مفصلة من سمير فريد-من إنتاج القطاع الخاص، وأقلها تم إنتاجه بضمان القطاع العام لسلفة البنك. وهو النظام الذي اتبعه القطاع العام منذ أن توقف عن الإنتاج في ذلك العام، وبعد أنى كانت غالبية الأفلام من إنتاجه أو تهويله طوال الستينات.

وقد انتعش إنتاج الأفلام المصرية الطويلة في السبعينات لعدة أسباب، أهمها زيادة القوة الشرائية في القاهرة حيث المحك الرئيسي لنجاح الأفلام أو فشلها في العرض الأول، وإقبال الجمهور على الأفلام المصرية، وتحرر السوق من بيروقراطية القطاع العام، وارتفاع أسعار الأفلام في دول الخليج والسعودية.

وفي مقابل هذا الازدهار في إنتاج الأفلام الطويلة انكمش إنتاج الأفلام التسجيلية والقصيرة حتى وصل إلى الصفر تقريبا عام 1978، بسبب اعتماد هذا النوع من الأفلام على تمويل القطاع العام وبسبب المشاكل السياسية التي أثارتها الأفلام التسجيلية للمخرجين الشباب العاملين في المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة مثل فيلم (وصية رجل حكيم) إخراج داوود عبد السيد.

ونتيجة لقلة عدد دور عرض الدرجة الأولى في القاهرة (10 دور عرض لمدينة يسكنها عشرة ملايين نسمة) يوجد طابور طويل في قائمة الانتظار، ولذلك فان ما يعرض في هذا العام أو ذاك ليس بالضرورة من إنتاج نفس العام، غير أن اتجاهات السينما المصرية في السبعينات تبدو واضحة فيما عرض من الأفلام عام 1978، فهناك أولا السينما التجارية السائدة التي

تزيد نسبة أفلامها عن 80٪ من الإنتاج والتي تدور في نفس الدوائر المتعلقة للسينما التجارية بعيدا عن الفن وعن الحياة منذ عام 1927. ثم هناك السينما الأخرى التي تحاول الخروج من هذه الدوائر المغلقة وتبلغ نسبتها عادة 15٪، ثم السينما الفنية التي لا تتجاوز 5٪ على أقصى تقدير.

واتجاهات السينما الأخرى في السبعينات تتراوح بين السينما الواشية وما يسمى بالسينما السياسية، وسينما ما بعد الواقعية. أما السينما الواقعية فقد قامت عام 1978 (ابتسامة واحدة تكفي) إخراج محمد بسيوني عن مشاكل الفتاة المصرية المعاصرة. و(ابليس في المدينة) إخراج سمير سيف عن رواية بلزاك (الأب جوريو) و(مع سبق الإصرار) إخراج أشرف فهمي عن رواية دستويفسكي (الزوج الأبدي)، ومن السينما الطبيعية عرض (المجرم) إخراج صاح أبو سيف وهو إعادة لفيلم قديم أخرجه عن رواية أميل زولا (تريز راكان). وبالطبع فان الأفلام الثلاثة الأخيرة لا تعبر عن الواقع المصري مثل (ابتسامة واحدة تكفي) المأخوذة عن رواية زينب صادق.

كما فشل فيلم (الرغبة والثمن) إخراج يوسف شعبان في الخروج إلى مستوى السينما الرائدة رغم انه أخذ عن مسرحية هامة للكاتب جورج شحادة هي (مهاجر بريسبان)، كذلك فشل فيلم (قاهر الظلام) إخراج عاطف سالم في الخروج عن هذا المستوى رغم تناوله لقصة حياة الدكتور طه حسين. فالفيلم الأول ضعيف إلى درجة الركاكة، والفيلم الثاني لا يتعمق في حياة الدكتور طه حسين، بقدر ما يجعلها ظلام عينيه.

أما ما يسمى بالسينما السياسية، ونقول ما يسمى لأن هذه السينما في الواقع تتناول موضوعات سياسية دون أن تحللها تحليلا سياسيا، فقد قدمت ميلودراما مضطربة هي (أسياد وعبيد) إخراج علي رضا ودراما جيدة هي (وراء الشمس) إخراج محمد راضي. وكلا الفلمين عن المخابرات في مصر بعد هزيمة يونيو 1967، وأهم ما تمتاز به هذه الأفلام أنها عن الإرهاب والتعذيب الجسدي على نحو جعل. الجمهور يصفق بحماس في جميع حفلات عرض (وراء الشمس)، وهي ظاهرة تحدث نادرا مع جمهور السينما في مصر.

ومن السينما السياسية أيضا عرض فيلم (العمر لحظة) إخراج محمد راضي أيضا عن حرب تشرين 1973. ولكن الفيلم المأخوذ عن رواية يوسف السباعي يعتبر نموذجا للأفلام التي تتناول موضوعا سياسيا دون أدنى



«مصر» فيلم «قاهر الظلام»

قدر من التحليل السياسي، إذ لا نعرف لماذا كانت حرب تشرين ولا كيف، ولا نرى غير قصة حب يمكن أن تحدث في أي وقت.

ومن سينما ما بعد الواقعية عرض فيه لم يعتبر تجربة فريدة ومدهشة بالنسبة لمخرجه، وهو (الاعتراف الأخير) إخراج أنور الشناوي الذي يذكرنا بأفلام التعبيريين الألمان، و يأخذ المشاهد بعيدا إلى نقطة الالتقاء بين الحياة والموت. وكاتب السيناريو شاب جديد هو فراج إسماعيل، ويعتبر الاكتشاف الثاني في عالم السيناريو عام 1978 إلى جانب بشير الديك الذي اشترك في سيناريو (مع سبق الإصرار) مع مصطفى محرم.

ومع الاحتفال بذكرى حرب تشرين بدأ عرض فيلمين عن حرب الجاسوسية بين مصر وإسرائيل، هما (أريد حبا وحنانا) إخراج نجدي حافظ، وهو ميلودراما تقترب من الواقعية في عدة مشاهد، و(الصعود إلى الهاوية) إخراج كمال الشيخ الذي تحول إلى حدث كبير في تاريخ السينما المصرية، إذ حقق أعلى إيرادات حققها فيلم مصري خلال الأسابيع الأولى من عرضه في كل تاريخ هذه السينما. والفيلم مأخوذ عن قصة حقيقية سبق أن نشرت على حلقات في مجلة (آخر ساعة) وتدور حول فتاة مصرية استطاعت المخابرات الإسرائيلية أن تجندها عن طريق إقناعها بأن كشف الأسرار العسكرية وسيلة لتحقيق السلام بين مصر وإسرائيل، وقد قامت مديحة كامل بتمثيل دور الفتاة، وأدى نجاحها، ونجاح الفيلم الباهر إلى صعودها إلى نجوم الصف الأول في السينما المصرية.

والمستوى الفني الجيد لفيلم (الصعود إلى الهاوية) ليس بالأمر الغريب بالنسبة لمخرجه كمال الشيخ الذي يعتبر من أساتذة السينما في مصر. غير أن هذا المستوى لا يبرر النجاح الهائل للفيلم، وخاصة في المدن المصرية الصغيرة إلى جانب القاهرة وبينما يفسر بعض الموزعين هذا النجاح بوجود مشهد جنسي بين فتاتين، وهو أمر لم يحدث من قبل في السينما المصرية إلا في فيلم مصري ممنوع من العرض منذ سام 1972 بسبب مشهد مماثل هو فيلم (جنون الشباب) إخراج خليل شوقي، يرى موزعون آخرون أن السبب يعود إلى مساندة المخابرات للفيلم وقيامها لجميع تذاكر بالجملة لشركات ومؤسسات. كما يرى بعض النقاد أن نجاح الفيلم يعود إلى مستواه الجيد والدور الذي أثارته الحادثة الحقيقة.

ولا نستطيع ونحن نتحدث عن سينما 1978 في مصر أن ننفل تجربة هامة لم تعرض على الجمهور لا في حفلات مهرجان القاهرة الدولي الثالث مثل فيلم (مع سبق الإصرار)، وفيلم (شفيقة ومتولي) إخراج علي بدر خان الذي يعبر عن الواقع المعاصر من خلال قصة شعبية قديمة في صياغة جديدة ومبتكرة، ولكن مشاكل مع الرقابة حالت دون عرض الفيلم كاملا على الجمهور. وهذه (الفورة) التي شهدتها السينما المصرية في السنوات الأخيرة كانت مفاجئة وأدت إلى زيادة الإنتاج بعد أن تزايد الإقبال لدرجة لم تكن في حسبان اكثر السينمائيين تفاؤلا.

وكانت هذه الفورة مبررا لإنتاج العديد من الأفلام الهزيلة، فكريا وفنيا دونما اعتبار لأخطار المستقبل وفي محاولة للكسب المادي وحده، مما جعل السينما المصرية في أزمة حقيقية على المستويين المحلي والعربي.

ثم أخذ الإنتاج ينحدر فجأة، وأصبحت الاستوديوهات فارغة وتناقص عدد الأفلام، وهرب المنتجون إلى التلفزيون، وأخذ السينمائيون يتبادلون الاتهامات و بدا النقاد ينعون السينما المصرية.[21] و يعددون الأسباب التي أدت طوال خمسين عاما إلى تدهورها وانحدارها، حيث قالوا إله أصبح في حكم المقرر أن تغلق السينما المصرية استوديوهاتها، ولن يكون الأمر مفاجأة بالنسبة للناس. فمنذ سنوات والسينما المصرية تعيش أسوأ سنوات عمرها الفني والتجاري، العملة الرديئة طردت باستفزاز العملة الجيدة، خرج القطاع العام بفضيحة الخسارة من وسط الإنتاج السينمائي، وحتى يكفر عن (خطيئت التي لا تغتفر) كان عليه أن يركع أمام منتجي القطاع الخاص و يقدم السلف والخدمات والبلاتوهات و يتركه مجمع الإيراد، اختفى المنتج الجيد، والفيلم الجيد، دخل (الكار) تجار الخردة والصفيح، تحولت الراقصات وممثلات الدرجة العاشرة إلى الإنتاج والبطولة وصور الأفيشات العريضة، فرض الموزع، أهم مصدر مالي للفيلم، واخطر عناصر التحكم في مصيره ذوقه التجاري الرديء على باقي عناصر الفيلم، من اختيار نجوم الشباك إلى تفصيل السيناريو على مزاجه، ومن التدخل في شؤون المخرج، إلى إنتاج الفيلم في أقل عدد أيام تصوير ممكنة، وعلى الرغم من قبح الصورة وبشاعتها، فان حالة الرواج الوهمي التي سادت سوق الفيلم المصري خلال المواسم السابقة جعلتهم لا يستمعون إلى أي

تحذير بعد أن تأكد لأي مخرج أن أية بضاعة ستطرح على الجمهور سيلتهمها بلا تردد، وان نجاح أي فيلم في عصر الانفجار البشري الذي نعيشه مهما كان الفيلم تافها ومبتذلا عملية أسهل من النفس.

تصور رجال السينما المصرية أنهم فهموا سر اللعبة وتوصلوا للاكتشاف الذي يحول التراب إلى ذهب، فاستمروا في الانحدار، حتى فوجئوا بأنهم في الحفرة التي حفروها لغيرهم، وأنهم شربوا المقلب الذي دبروه بأنفسهم، وان حالة الرواج التي صفقوا لها تنقشع عن صورة قبيحة، وإذا بالسينما المصرية تنتقل من حالة الرواج إلى حالة الاستوديوهات والمعامل المهجورة بلا إنتاج، ومن حالة الصراخ من تكدس الأفلام في المخازن والعلب، إلى حالة البحث عن فيلم واحد للإنتاج والعرض في الموسم الجديد، من مرحلة الانحدار إلى مرحلة الانهيار، ومن مرحلة الانهيار إلى مرحلة الوفاة.

وكان الرواج الذي تميزت به المواسم الماضية هو صحوة الموت التي يعقبها الإغماء القاتل، أو هو حلاوة الروح التي تنتهي عادة بسكون نام في كل الخلايا.

ان زيارة واحدة لاستوديوهات السينما ومعاملها تثير كل الأحزان، حالة من الصمت والخراب، بعد أن كان المنتجون يقاتلون على اصغر بلاتوه، عمال الديكور لا يجدون وقتا لتناول طعامهم، المعامل تسهر حنى الصباح، حياة هادرة لا تتوقف، حياة كانت شبيهة بالشريط السينمائي المصور على طريقة أفلام شارلي شابلن القديمة السريعة، أصبح كل شئ الآن مثل الصور الفوتوغرافية الجامدة. وأصبح عل السينما المصرية التي عودتنا النهايات السعيدة أن نختار-ربما لأول مرة-نهاية حزينة مؤسفة.

لا يمكن أن نعفي السينما المصرية من مسؤولية ما حدث لها، فموضوعاتها لا تزال متخلفة عن مشاكل المجتمع ومتاعب الناس اكثر من نصف قرن، لا تزال الكباريهات هي المكان المفضل للتصوير، ولا نزال قصص العشق والآهات هي العمود الفقري لبناء أي سيناريو، وأمام هذا التيار المنحدر وجد صانع الفيلم المصري الجاد نفسه في مأزق، فإما الاستجابة للتيار من أجل لقمة العيش، وإما التوقف والاختفاء، وإما المبالغة في الاغتراب الفني إمعانا في إنكار تهمة الإسفاف عنه. وفي كل حالة من الحالات الثلاث كان الجمهور هو الضحية.

مخرج كبير وأستاذ كبير مثل صلاح أبو سيف له تاريخه الطويل في

الواقعية المصرية نجده يتردد بين (وسقطت في بحر العسل) وبين العودة لمجده القديم في (السقامات)، وبين أن يقدم في فيلمه الأخير (المجرم) إعادة للفيلم القديم (لك يوم يا ظالم)، وبين أن يقف ساكنا دون عمل، أو أن يعمل خارج مصر كما حدث فعلا.

ومخرج كبير وفنان مثل يوسف شاهين يصر على أن تكون كل أفلامه رؤية سينمائية خالت تصل إلى حد تقديم قصة حياته في ثلاثية فيلمية هي (إسكندرية ليه) ضاربا عرض الحائط بكل ما يترتب على ذلك.

وآثر مخرج شاب متمكن مثل سعيد مرزوق الصمت.

واستسلم الآخرون للمأساة.

استسلموا لفن العوالم وتجار الخردة وسينما المخدرات والمكسب الحرام، استسلموا بمنطق الاستمرار ولو كان الثمن هو سمعتهم وضميرهم. الفني، وإذا بالأيام تدور عليهم وعلى اختيارهم، وإذا بنفس القانون الذي حكمهم يفرض عليهم الخروج من اللعبة، ويفرض على السينما-حتى التجارية منها- أن تغلق أبوابها.

ان ما وصلت إليه السينما المصرية بعد اكثر من نصف قرن كان متوقعا منذ ميلادها، فقد اختارت السينما الوليدة أن تكون سلعة وصناعة تخضع للربح فقط. ورفضت منذ أول كاميرا دارت أن يكون لها دور فني أو اجتماعي مؤثر أو أن تجمع بين الطرفين، فقد ولدت السينما على أيدي المغامرين الأجانب من تجار البسطرمة والنبيذ والجبنة الرومي، وعندما حاول طلعت حرب تمصيرها عاملها مثلما عامل صناعة الغزل، واخضع ستديو مصر لنفس القوانين المالية التي كان يدير بها بنك مصر، وحتى عندما سيطرت الدولة على السينما وخلقت ما سمي (بسينما القطاع العام) لم تتغير النظرة التجارية للسينما، كان البقاء في سينما الدولة للمخرج الذي يوفر في عدد أيام التصوير والمخرج الذي يحقق شباكه أعلى الإيرادات، وعندما تخسر سينما الدولة وتعجز عن منافسة القطاع الخاص لان منطق التجارة والربح منطق فردي، يبرع فيه الفرد أكثر من أي موظف رسمي لم تتخل الدولة عن نظرتها القديمة للسينما واستمرت في تقديم الخدمات والاستوديوهات والسلف للقطاع الخاص لعلها تستعيد مالها الذي خسرته منذ سنوات، ولأن مثل هذا المنطق-منطق الربح ورأس المال -ليس مبدأ فقد تحول المنتجون من استثمار أموالهم في

السينما إلى استثمارها في التلفزيون، ولم يعد هناك مبرر لإجبار ممثل أو مخرج أو عامل ديكور تربى على منطق يفرض على أصحابه خدمة من يدفع اكثر أن يبقى في خدمة مبدأ استمرار السينما. وليس غريبا في سينما قامت على هذا المفهوم التجاري أن تغلق أبوابها وتشهر إفلاسها، فالبقالون والجزارون وتجار الخردة و بائعو الفول والطعمية ومحلات الأحذية والمخازن يمكن أن يشهروا إفلاسهم أيضا، ولا غرابة إذا أغلقوا محلاتهم.

نماذج من أفلام السبعينات:

- أفواه وأرانب:

قبل سنوات أعلنت في مصر حملة لتحديد النسل وكانت الضجة الإعلامية التي رافقتها اكبر من واقعها.

ضمن هذه الحملة ساهم التلفزيون ببعض الأعمال وكذلك السينما، وكان أهم ما طرح من أعمال فنية في هذا المجال الفيلم والمسلسل اللذين حملا اسم (أفواه وأرانب)، لسنا في مجال مقارنة المسلسل بالفيلم، فعلى الرغم من وجود اختلافات في مسار القصتين فإنهما في النهاية يصبان في مجرى واحد، وهو الخروج من الفكرة الأساسية التي تشجب زيادة النسل في واقع الفقر المتدني إلى فكرة أخرى مدانة، وهي تصوير (الخلاص) على أيدي (البيه) صاحب العزبة الذي يتزوج الفلاحة الفقيرة ويكفل العيش الكريم لأفراد أسرتها وأبناء أختها العشرة.

عادت السينما المصرية من خلال الحملة الظاهرية لمكافحة زيادة النسل، إلى الموضوع القديم المستهلك، موضوع الإقطاعي الذي يحب الفلاحة، والبيه الذي يحب الفتاة الفقيرة العاملة في مزرعته، وتصوير علاقته بها في منتهى الروعة والنبل، بالإضافة إلى إظهاره بصورة الإنسان ذي القلب الكبير الذي ينهر ناظر العزبة لأنه اضطهد عاملة مريضة، والذي يجابه أسرته البورجوازية بإصراره على رفض الفتاة التي من طبقته والزواج من الفلاحة الفقيرة، دون أية إشارة أو سؤال حول ما يملك من أطيان وأملاك، أو حول هذا الاستغلال الذي يمارسه وهو يسخر جهود جميع المنطقة لحسابه بينما لا يجد الفلاحون الذين حوله سوى طبق الفول الذي لا يكفي نصف الأسرة.

مقابل هذا البيه صور الفيلم أهالي القرية-التي تعيش فيها (نعمت)

الفتاة الريفية التي يحبها-مجموعة من اللصوص والنصابين والمحتالين والسكارى الذين يعيشون في علاقات غير إنسانية. بحيث إن الفيلم لم يظهر نموذجا إيجابيا من أهالي القرية، ولهذا كانت هالة الإعجاب تزداد شيئا فشيئا حول (البيه) الذي أوجد الحل لمشكلة الأسرة الكبيرة التي تنتمي إليها حبيبته، وهي أسرة واحدة فقط من اسر القرية الكثيرة هذا مع الإشارة إلى أن العزبة بحاجة إلى جهد جميع أفرادها.

من هنا كان انطباع الخارجين من الفيلم، ليس حول مشكلة النسل وتحديده بل حول (البيه) الرائع الإنسان الذي أنقذ الفتاة الطيبة من «الفلاحين الأجلاف» وأنقذ أسرتها من عيشة القرف التي كانت تعيشها في القرية.

هل نستغرب بعد هذا إذا كان المنتج قد اكمل تآمره ضد المتفرج باختيار فاتن حمامة ومحمود ياسين لبطولة هذا الفيلم.

- بعيدا عن الأرض:

كتب قصة الفيلم إحسان عبد القدوس واشترك في كتابة السيناريو للفيلم رفيق الصبان وحسين كمال ورمسيس نجيب، وقام بالأداء محمود ياسين ونجوى إبراهيم، وأخرجه حسين كمال، وهذا الفيلم لا يتميز بشيء عن الأفلام السابقة التي كتبها إحسان عبد القدوس، وهو مشهور بقصصه الخالية من المضامين الجادة وحتى من اللغة السليمة في الكتابة.

الشيء الجديد في هذه القصة أنها ذات نهاية غير سعيدة كما هي عليه الحال في الأفلام المصرية التقليدية. ولكن إحسانا لم يستطع أن يخرج من دائرة التضليل التي توضع بها، ويبدو انه لن يخرج منها أبدا، الفيلم عبارة عن بعض العقد والهموم الذاتية جدا ضمن معالجة رديئة لا تحمل أية رؤيا اجتماعية أو فنية هامة.

فالدكتورة ذات المنبت الطبقي المتواضع، كما يستشف من تصرفاتها ووضعها الاجتماعي، تتزوج من شاب ذي وضع مادي جيد ولكنه يسعى إلى المزيد من الثروة عبر طرق غير مشروعة، وتكتشف نوال فجأة انه يخونها فتطلب منه الطلاق، ولأنها تريد أن تنساه تبتعد عن الأرض وتزور شقيقها في تونس.

خلال الرحلة البحرية تلتقي بشاب يعاني وضعا سيئا مع زوجته ولكنه لا يخبرها بذلك إلا قبل نهاية الفيلم بدقائق فتثور ثائرتها وتعود إلى مصر بسرعة وترفض أن تتزوج رغم انه على استعداد للانفصال عن زوجته.

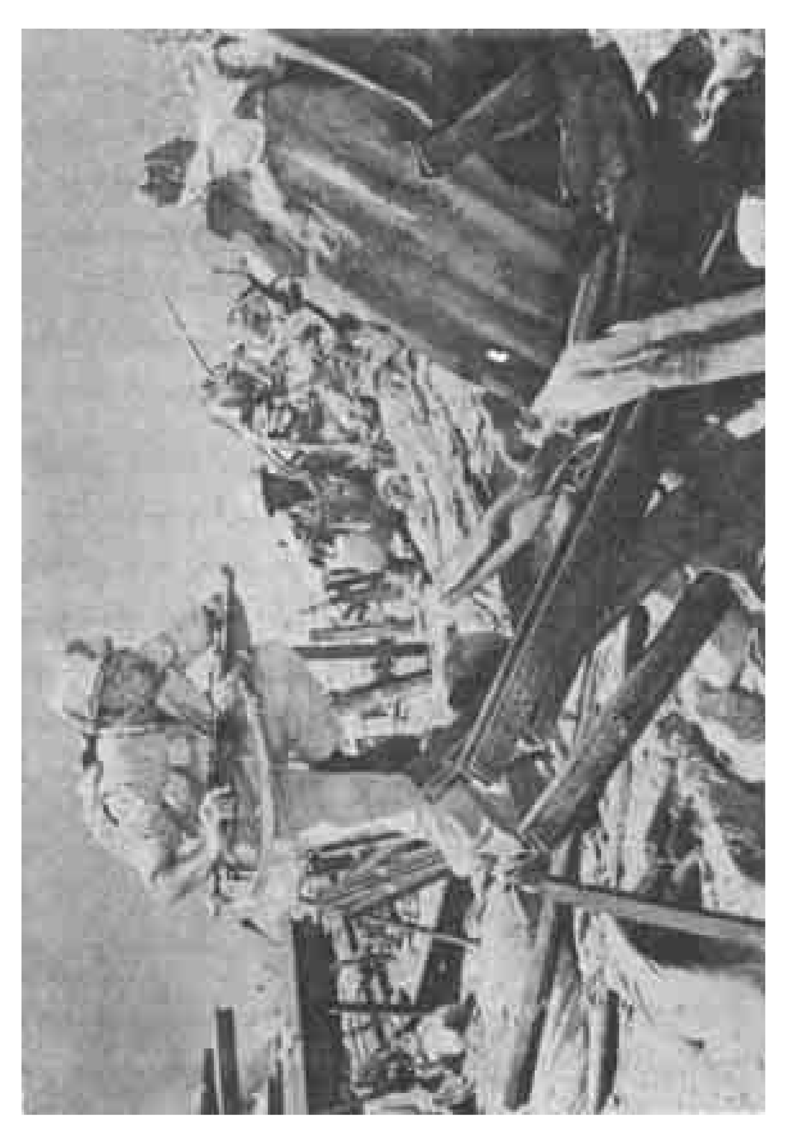
إن الهموم الذاتية كثيرة ولكنها تكون طريقا للسعادة في المستقبل لا التعاسة كما يصورها هذا الفيلم، إضافة إلى أن هذه الهموم لا تستدعي بالضرورة الهروب من الوطن والابتعاد عن الأرض، ولكنها العقلية المتخلفة التي يتمتع بها السينمائيون التقليديون في مصر والتي تخدم أولا وأخيرا القوى المعادية لامتنا وشعبنا قبل الهاء الجماهير العربية عن قضاياها الأساسية والاستمرار في تشويه الواقع والإبقاء على التخلف الفكري.

وفضلا عن الدعوة إلى الهجرة عن الوطن لأتفه الأسباب نرى التهجم على القطاع العام والسخرية منه يحتل فصلا لا بأس به من الفيلم. فالشاب الأنيق ذو المشاريع والمواهب المتعددة يتهجم على القطاع العام من شركته بسبب بعض الأشياء التي اشتراها القطاع من شركته. وهو يعني بالدرجة الأولى بالتهجم على النظام الاشتراكي الذي يعتبر القطاع العام القائد الفعلي والحقيقي للاقتصاد الوطني، فهذا البرجوازي الصغير المرتبط بالإمبريالية يردد ألفاظا مثل: وأيه يعني القطاع العام؟ عايزين تأكلوا حقوق الناس؟

إن شهرة حسين كمال جاءت بسبب التشجيع الذي خصته به الكتابات الجادة حول أفلامه الأولى-البوسطجي -المستحيل -شيء من الخوف -وقد انحرف بعد هذه الأفلام وركب موجة التجارة السينمائية فصنع عددا كبيرا من الأفلام الرديئة ذات الأسلوب الجديد الذي يضلل الجمهور بطريقة جديدة كأفلام -آبي فوق الشجرة -ثرثرة فوق النيل-الرصاصة لا تزال في جيبي -وهو يستمر في فلمه هذا بهذا الأسلوب ولكن عبر شريط اقل ذكاء واستغلا للقضايا المهمة. حسين كمال في (بعيدا عن الأرض) يتابع الاستهلاك الفني ويستخدم عناصر الفيلم لتقديم هموم ذاتية وطرح حلول غير معقولة لهذه الهموم، وهو يوظف كل شيء في السينما للسيطرة على المشاهد كالديكور والألوان والتصوير... الخ ولكن حتى المشاهد العادي أدرك لعبته فكان الإقبال على فيلمه فاترا وبقى الأمل الوحيد له بعض المراهقات اللواتي اقبلن لمشاهدة نظرات محمود ياسين الحالمة وانفعالاته المصطنعة.

- **ولا يزال التحقيق مستمرا:**[22]

أول فيلم يخرجه وينتجه اشرف فهمي، يعبر عن وجهة نظر في واقع المجتمع المصري في نهاية السبعينات «1979» متجاوزا السينما التجارية السائدة التي تهرب من الواقع أو تقدمه بصورة مزيفة.



حسين فهمي في فيلم «الرصاصة لا تزال في جيبي» للمخرج حسام الدين مصطفى «مصر»

الفيلم مأخوذ عن قصة لاحسان عبد القدوس، و يتناول الفيلم فيها حقيقة الصراع بين النمطين السائدين في أفراد الطبقة الوسطى في مصر المعاصرة: نمط الإنسان الذي يرى أن كل شيء مشروع طالما الهدف هو الحصول على المزيد من المال «لأن كل إنسان عنده يقاس بما لديه من مال»، ونمط الإنسان الذي يرى أن هناك ما هو مشروع وما هو غير مشروع، في الحصول على المال، وان العمل المنتج هو أساس الحصول على المال، وان المال ليس كل شيء في الحياة.

هناك حسين المدرس الذي يحب عمله، و يتفانى في أدائه، ويعيش مع زوجته زينب وأخته ميرفت الطالبة في كلية الفنون، وهناك مدحت زميله القديم في الدراسة الذي ذهب إلى أوروبا وعاد «رجل أعمال» ناجحا، ليؤسس مكتبا في القاهرة، وتبدأ الدراما مع وصول مدحت إلى القاهرة ولقائه مع صديقه حسين الذي يفتح له أبواب بيته الصغير.

أما زينب، وهي نموذج لزوجة من الطبقة الوسطى ذات التطلعات الطبقية والطموحات الاستهلاكية التي لا تقف عند حد، فأنها تجد في مدحت الفارس الحقيقي الذي كانت تحلم به، فتخون زوجها معه، ويقبل هو في ناحية أخرى يقنع نفسه بأنه على حق في تصوره للحياة، ويحاول حسين استرضاء زوجته بتنظيم دروس خاصة لتلاميذ في بيته، ولكن بعد فوات الأوان.

وفي مقابل زينب هناك ميرفت التي تماثل أخاها من حيث رفض الحياة «بأي شكل». وهناك أيضا «نافع بن المهلب»، وهو نمط اسمه، زوج أخت زينب، الموظف الذي يعمل في الجمارك، ويملك سيارة وفيلا على الرغم من أن راتبه لا يزيد عن راتب حسين المدرس كثيرا، ويعكس ببراعة نمط موظف الحكومة المنحرف الذي يغطى انحرافاته باتهام كل من يعترض سبيله تهما مختلفة. وينتهي الفيلم بأن تقتل زينب عشيقها مدحت، ويقتل حسين زوجته زينب، ويمضي في الطريق مع أخته ميرفت، وتكون آخر لقطة لمبة النور الدوارة على سيارة الشرطة مع صوت صافرة السيارة «آخر لقطة في فيلم يوسف شاهين «الاختيار» عام 1970، وآخر لقطة في فيلم «على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ عام 1975». والفيلم، بهذا، لا يدين النمطين اللذين يعرضهما، وإنما يؤكد بهذه النهاية الفاجعة -كما قال الناقد سمير فريد في تحليله -أن المشكلة الاجتماعية لا تحل فرديا.

السينما المصرية والاقتباس[23]

تأتي السينما المصرية في مقدمة التجارب السينمائية في الاقتباس من حيث عدد الأفلام التي اقتبست قصصها من قصص أو أفلام أجنبية، حتى أن بعض المهتمين بالكتابة حول السينما المصرية أكدوا أن آفة هذه السينما هي الاقتباس والابتعاد عن الأعمال الأدبية العربية أو المصرية، خاصة وان المقتبس لا يشير إلى المصدر الذي هو في كثير من الأحيان السينما الإيطالية والأمريكية اللتين تحتلان موقع الصدارة في موضوع الاقتباس، بل يعمد السينمائيون في مصر إلى اقتباس العمل الأجنبي بصبغة علية مما يستوجب تغيير الأسماء. والأحداث و بالتالي الأبعاد الفكرية للعمل، بل أن بعض كتاب السيناريو نسبوا هذه الموضوعات المقتبسة إلى أنفسهم.

وفي عملية الاقتباس نجد أن هناك أفلاما مأخوذة مباشرة من آداب عالمية، بعضها معروف وبعضها غير معروف، على الأقل بالنسبة للمتفرج العربي. من المثال الأول أعمال ديستويفسكي التي عالجها المخرج حسام الدين مصطفى، ومن المثال الآخر فيلم «الزائرة» المقتبس عن قصة إنكليزية مغمورة باسم «شجرة اللبلاب» للكاتبة ماري ستيوارت، وفي هذا الفيلم ذكر المخرج بركات صراحة انه قام بتأليف القصة، وكرر الأمر نفسه في فيلم «حبيبتي».

وهناك أفلام مأخوذة عن أفلام أجنبية بطريقة مباشرة كما في فيلم «حب أحلى كامن الحبد لحلمي رفله والمأخوذ عن فيلم «صوت الموسيقا». ولكن هناك أفلاما أخرى لا تشير أبدا إلى المصدر مثل فيلم حسن إبراهيم «أنقذوا هذه العائلة» المأخوذ عن فيلم «سنوات المستحيل» لمايكل جوردون عن حادثة سياسية عالمية شهيرة.

وبلغ الاقتباس في السينما المصرية حدا من التطرف لدرجة أنها تنتج من الفيلم الواحد مجموعة متشابهة ومكررة من الأفلام، مثلما حدث في الأفلام المأخوذة عن «فأنى» و«تيريز راكان» و«غادة الكاميليا» وغيرها. وفي توثيق هذا الموضوع قسم الأستاذ محمود قاسم دراسته إلى عدة فصول:

1- الاقتباس من الآداب والسينما الأمريكية.
2- الاقتباس من الآداب والسينما الفرنسية.
3- الاقتباس من الآداب الروسية.
4- الاقتباس من مصادر أخرى.

وفي استعراض تفاصيل هذه الاقتباسات، وهي مهمة في مثل هذا الكتاب التوثيقي، نقف مع نماذج منها بصورة مختصرة كما يلي دون تعليق:

- الآداب والسينما الأمريكية
- فيلم «عجائب يا زمن» المقتبس عن فيلم «شرق عدن» لايليا كازان.
- فيلم «من احب» لإبراهيم عمارة مقتبس عن فيلم «ذهب مع الريح».
- فيلم «ابن الصحراء» لبدر لاما مقتبس عن شخصية الممثل فالنتينو.
- أفلام يوسف وهبي وإسطفان روستي أكثرها منقول عن الأفلام الأمريكية.
- فيلم «الماضي المجهول» لأحمد سالم مأخوذ عن فيلم «عودة الأسير» بطولة جرير جارسون.

-مجموعة أفلام نيازي مصطفى ونادر جلال مأخوذة عن الأفلام الأمريكية دون أي إشارة إلى المصدر، مثل «يوم الأحد الدامي» الذي كتب عليه انه اقتباس رؤوف حلمي دون الإشارة لمصدر الاقتباس، وفيلم «البحث عن الخطيئة» المقتبس من عدة أفلام، أشهرها فيلم «دليل الزوج المتزوج» لجين كيلي، وفيلم «صغيرة على الحب» المأخوذ عن فيلم «كان كان» لشيرلي ماكلين.

و يقدم نادر جلال موضوع لوليتا في فيلم «أنا وابنتي والحب»..

وفيلم «هذه الملكية المدانة» لسيدني بولاك تحت عنوان «الباحثة عن الحب». ولعاطف سالم مجموعة اقتباسات منها «يوم من عمري» المقتبس عن فيلم «حدث ذات ليلة» بطولة كلوديت كولبرت وكلارك غيبل، وله فيلم «وضاع العمر يا ولدي» عن فيلم لانا تيرنر«مدام اكس» وهو الفيلم الذي قدمه حسن الإمام من قبل بعنوان «المرأة المجهولة».

وهناك أفلام حسن الإمام المقتبسة ومنها: «شقة مفروشة» المأخوذ عن فيلم «شقة العازب» لبيلي وايلدر.

ولفطين عبد الوهاب فيلم «نصف ساعة زواج» المأخوذة عن «زهرة الصبار» ويكتب حلمي انه مؤلف قصة فيلم «أيام الحب»، بينما هي مقتبسة عن الفيلم الأمريكي «سيدتي الجميلة».

- فيلم «ليالي ياسمين» لبركات عن فيلم للورانس أوليفيه «كاري».
- و يذكر كمال الشيخ أن مجموعة أفلامه مأخوذة عن أفلام أمريكية مثل فيلم:

«ولن اعترف» المأخوذ في فيلم «الحافة العارية».

فيلم «لصوص على موعد» لحسام الدين مصطفى المأخوذ عن فيلم جول داسان «تويكاى».

أما فيلم «كارمن» الذي ألقى نجاحا كبيرا في الأربعينات فقد قدمه بركات باسم «امرأة بلا قيد»، وكان نيازي مصطفى قد قدم هذا الموضوع باسم «الشيطان امرأة».

- ويعيد حسن رضا تقديم فيلم «حطمت قيودي» لستانلي كرامر باسم «هروب».

- ومن المخرجين الشباب قدم محمد عبد العزيز أفلاما مقتبسة كل أفلام أمريكية وغير أمريكية مثل قصة «المحفظة معايا» المقتبس عن فيلم «النشال» من إخراج روبرت ريب، وفيلم «قاتل ما قتلش حد» للمخرج نفسه، وهو مقتبس من فيلم ألماني شهير باسم «الصديق الأمريكي» من إخراج فيم مندوز.

وهناك لكاتب السيناريو احمد عبد الوهاب الذي اقتبس موضوع هذين الفيلمين مجموعة كبيرة من الأفلام التي كتب أنها من تأليفه وهي مقتبسة مثل «شهر عسل بدون إزعاج» و «حرامي الورقة»، أما محمد عبد العزيز فيواصل الاقتباس في أفلام «عيال.. عيال.. عيال» المأخوذ عن فيلم «أبناؤك... أبنائي... أبناؤنا» بطولة هنري فوندا ولوسيل بول.

ومن المخرجين الشباب المقتبسين حسين عمارة في «قصة الحي الغربي» المأخوذ عن فيلم روبرت واير، وزكي صالح في فيلم «شقة وعروسة يا رب» المأخوذ عن فيلم«امش لا داعي للركض»، وهو آخر أفلام كاري جرانت.

ويلجأ سمير سيف إلى اقتباس ثلاثة أعمال من السينما العالمية وهي «قطة على نار» المأخوذة عن مسرحية تنسي و ليامز الشهيرة وعملان آخران مقتبسان من السينما الفرنسية.

قدم محمد خان فيلما باسم «الرغبة» مأخوذ عن الفيلم الشهير الذي بهذا الاسم. هذا بالإضافة إلى اقتباس موسيقا الأفلام والى اقتباس أفلام أخرى استعراضية وغنائية بل وحتى أفلام كاوبوي مثل فيلم: «فيفا زلاطا».

أما عن الاقتباس من الآداب والسينما الفرنسية فنستعرض الأمثلة التالية:

- نقل توجو مزراحي قصة «فأنى» إلى السينما المصرية عام 1939 باسم «ليلة ممطرة»، ونقل «غادة الكاميليا» باسم «ليلى»، وعن القصة نفسها أخرج حسام الدين مصطفى فيلم «توحيدة» وبركات «نغم في حياتي» وحسن الإمام

«شاطئ الذكريات». وقدم بدر خان قصة «غادة الكاميليا» أيضا باسم «عهد الهوى» لفريد الأطرش كما قدم احمد ضياء الدين القصة بفيلم «عاشق الروح». ونقلت السينما المصرية قصة الكونت دي مونكت كريستو إلى ثلاثة أفلام أولها «أمير الانتقام» بطولة أنور وجدي، والثاني «أمير الدهاء» بطولة «فريد شوقي»،والثالث «دائرة الانتقام» لسمير سيف بطولة نور الشريف. كما قدمت السينما المصرية قصة فكتور هوغو«البؤساء» مرتين الأولى من إخراج كمال سليم عام 1943، والثانية من إخراج عاطف سالم عام 1978.

وقصة «تريز راكان» لاميل زولا التي أخرجتها السينما الفرنسية عام 1953 بنفس الاسم و بإخراج مارسيل كابنه، قدمتها السينما المصرية في فيلمين، أولهما «لك يوم يا ظالم» لصلاح أبو سيف، والثاني «المجرم» لأشرف فهمي.

ويشير حسن الإمام إلى مصدر فيلمين من اشهر أفلامه هما «ملك الحديد» لجورج بوهنيه الذي قدمه باسم «حب وكبرياء» و بائعة الخبز الذي قدمه باسم «الجنة تحت أقدامها».

عن المسرح الفرنسي قدمت السينما المصرية الكثير من أفلامها منها فيلم «غرام وانتقام» المأخوذ من مسرحية «السيد» لكورني، والتي قدمها محمد عبد العزيز أيضا في فيلم «العيال الطيبين»، وهناك فيلم يوسف شعبان «الرغبة والثمن» المقتبس عن مسرحية «مهاجر بريسبان»، و يقدم عباس كامل فيلم «أنا الدكتور» عن مسرحية الدكتور «كنوك»، يقدم جلال الشرقاوي «أرملة وثلاث بنات» عن مسرحية «الغربان» لهنري بيك.

- فيلم «شباب يحترق» مأخوذ من رواية «غرباء في المنزل» لجورج سيمنون، وفيلم «دعوني أنتقم» لتيسير عبود مأخوذ عن فيلم «الأب الثائر» لدوتشيو نيزاري، مع ملاحظة أن واحدا من المخرجين المصريين لم يأخذ شيئا عن أفلام الموجة الجديدة في السينما الفرنسية لمخرجين من أمثال غودار وتروفو وشابرول وغيرهم.

عن الآداب والسينما الأمريكية اقتبست السينما المصرية اكثر أعمال شكسبير مثل فيلم «روميو وجولييت» الذي أخرجه يوسف وهبي عام 1944 باسم «شهداء الغرام».

أما حسن حافظ فقد قدم هاملت في فيلم «يمهل ولا يهمل»، كما قدم أحمد ياسين فيلم «الملاعين» عن مسرحية «الملك لير».

- وقدم كمال الشيخ قصة «مرتفعات ويذرنيغ» في فيلم صور في أجواء الريف المصري وقمت قصة «جين آير» في فيلم باسم «هذا الرجل أحبه». وقدمت قصة السيدة المجهولة لمرغريت واين باسم «الليلة الأخيرة» من إخراج كمال الشيخ.

- قدم حسن رمزي فيلم «امرأتان» عن مسرحية «مروحة الليدي وندرمير» لأوسكار وايلد.

- وعن الأفلام الإنكليزية اقتبست السينما المصرية عدة أفلام مثل «مدرسة المشاغبين» عن «إلى سيدي الأستاذ مع حبي»... كما قدم الفيلم حسام الدين مصطفى باسم «الضحايا»..

- أخرج نادر جلال فيلم «الندم» مقتبسا عن العجوز المراهقة أو «دولسينا».

في السنوات الأخيرة بدأت السينما المصرية الاقتباس من الآداب الروسية وخاصة أعمال ديستويفسكي، فقد تحولت رواية «الاخوة كارامازوف» إلى «الاخوة الأعداء» لحسام الدين مصطفى، وتحولت رواية «الجريمة والعقاب» إلى «سونيا والمجنون»، أما فيلم «الشياطين» فقد أخذ عن العمل المسرحي المأخوذ عن رواية المجانين للكاتب الروسي الشهير.

- وعن رواية تولستوي «أنّا كارينينا» تقدم السينما المصرية فيلم «نهر الحب» من إخراج عز الدين ذو الفقار، كما أن حسن الإمام قدم رواية «البعث» لتولستوي في معالجة مصرية باسم «دلال المصرية».

وهناك مصادر أخرى كثيرة اقتبست منها السينما المصرية لا جمال لحصرها ونذكر منها عل سبيل المثال:

- فيلم «حبيبتي» لهنري بركات مأخوذ عن رواية «دمعة وابتسامة» للكاتب المجري جابور فالازي، وقدمتها السينما الأمريكية ولا يعرف أي مصدر منهما اعتمد عليه بركات.

- فيلم «امرأة عاشقة» لأشرف فهمي مأخوذ عن أسطورة «فيدرا».

- فيلم «رسالة من امرأة مجهولة» مأخوذ عن إحدى قصص ستيفان زفايج.

- فيلم «أيام ضائعة» مأخوذ عن مسرحية «أعمدة المجتمع» لهنريك ايبسن.

- فيلم «العذاب امرأة» مأخوذ عن مسرحية لسترنبدبرغ.

- فيلم «فتاة شاذة» مأخوذ عن قصة حياة كريستين كيلر.

- فيلم «ومضى قطار العمر» لفريد شوقي مأخوذ عن الفيلم التركي «بابا»، للمخرج يالماز غوني.

3 السينما في سورية

بدأ الإنتاج السينمائي في سورية عام 1928 بفيلم «المتهم البريء»، أي بعد عام واحد فقط من بداية السينما في مصر، التي ولدت عام 1927 مع فيلم «ليلى»،ومع هذا فان مجمل الإنتاج في سورية كان خلال نصف قرن كامل حوالي مئة فيلم فقط، بينما وصل العدد في مصر إلى حوالي ألف وخمسمائة فيلم[1].

ففي المرحلة الأولى التي سبقت قيام المؤسسة العامة للسينما انتج المغامرون الأوائل سبعة أفلام روائية فقط بأسماء شركات لا تملك غير أسمائها، سرعان ما تنسحب كل منها من ميدان الإنتاج السينمائي بعد تحقيق فيلمها الأول. لأنها دخلت هذا الميدان-في الأساس-طمعا في تحقيق الربح الكبير والسريع دون رصيد كاف من المال والمعرفة والمعدات اللازمة.

أما المرحلة الثانية، والتي بدأت مع تأسس دائرة السينما في وزارة الثقافة، ثم قيام المؤسسة العامة للسينما، فكانت-من حيث المبدأ-منعطف السينما الكبير في سورية وتميزت بأبعاد تجربة سينما القطاع العام، ومحاولات تقديم السينما الجادة، مقابل استشراء عدوى الإنتاج السينمائي في القطاع الخاص،

وبصورة خاصة بعد صدور مرسوم حصر استيراد وتوزيع الأفلام السينمائية بالمؤسسة العامة للسينما، ودخول أصحاب دور السينما ميدان الإنتاج السينمائي، أو المساهمة في تمويله ودعمه، وعرض أفلامه في الصالات التي يملكون بدل أن يستوردوا أفلاما جديدة عن طريق المؤسسة. وذلك كموقف سلبي غير معلن صراحة من مرسوم حصر الاستيراد والتوزيع، وعلى الرغم من أن المرسوم حصر عملية الاستيراد في المؤسسة، فانه أبقى الاستثمار المباشر بهذه الأفلام المستوردة في دور العرض عملا حرا يقوم به القطاع الخاص.

إن القطاع الخاص حول هذا الفن الجماهيري إلى مغامرة تجارية من خلال تقليد أسوأ ما أنتجته السينما العربية التجارية من أفلام لا يتوخى منتجوها من ورائها إلا الربح المادي. هذا من جهة، ومن جهة ثانية نجد أن أفلام القطاع العام لا تزال قليلة من حيث العدد، لم يصل عددها إلى عشرين فيلما لم يعرض قسم منها عرضا جماهيريا، ولم تستطع أن تثبت وجودها في السوق بسبب تراكمات وأخطاء إدارية وتنفيذية، وبسبب سيطرة القطاع الخاص على دور السينما وضيق تجربة سينما الكندي الرسمية.

وفي جميع الاقتراحات التي طرحت لتطوير واقع السينما في سورية، كانت هناك دعوة للعودة إلى مقررات وتوجيهات المؤتمر التحضيري للسينمائيين السوريين الذي عقد في دمشق بين 14-16 كانون الثاني عام 1977, [(2)]

لقد عقد ذلك المؤتمر بعد أن تنادى السينمائيون في القطر العربي السوري في أواخر عام 1976 لعقد مؤتمر يناقشون من خلاله واقع وأهداف السينما في سورية. كانت هناك رغبة ملحة لدى العاملين في قطاع السينما لعقد مثل هذا المؤتمر بعد أن مرت على هذا القطاع فترة ركود وانحسار.

وقدمت اللجنة التحضيرية للمؤتمر ورقة عمل تتضمن النقاط الأساسية التالية:

1- أهداف الصناعة السينمائية في القطر العربي السوري.

2- الإنتاج السينمائي في القطر.

3- العروض السينمائية.

4- الثقافة العربية والسينما.

5- السينمائيون، وواقعهم المهني والثقافي.

وقد تقرر فيما بعد أن يكون جدول الأعمال مشتملا على النقاط الثلاث التالية:

1- مناقشة واقع السينما في سورية.
2- مهام السينما السورية.
3- السينما والثقافة في سورية.

وكانت المناقشات في المؤتمر صريحة وتفصيلية وتحدث في جلساته عدد كبير من المشتركين في المؤتمر بالإضافة إلى عدد آخر من الكتاب والنقاد والصحفيين، ثم طرحت التوصيات التي نوقشت بدورها بصورة دقيقة وتفصيلية من أعضاء المؤتمر، وأدخلت على بنودها التي صاغتها لجنة الصياغة عدة تفصيلات حتى صدرت بشكلها النهائي، وكانت وثيقة عمل أمام السينمائيين السوريين.

ولنعترف هنا بان توصيات المؤتمر لم تأخذ طريقها إلى التنفيذ إلا في حدود ضيقة وفي مؤسسة السينما، مع أنها كانت تطرح حلولا لجميع مشاكل السينما في سورية.

لقد طالب السينمائيون في المؤتمر بأن يكون للسينما[3] كما هي الحال في تجربة القطر الجزائري الشقيق-مجلس وطني للسينما يكون ثلث أعضائه من السينمائيين على الأقل، يتولى مسؤولية تحقيق الأهداف الفكرية والفنية والاقتصادية للسينما السورية. و يشرف على وضع الأنظمة والتعليمات التي تساعد على تنظيم وتطوير مختلف القطاعات السينمائية من إنتاج واستيراد وتوزيع واستثمار وثقافة سينمائية، على أن ينشأ صندوق للسينما تكون إيراداته من جزء من الزيادة الطارئة على ثمن بطاقات الدخول للصالات، و يقوم هذا الصندوق بدعم الإنتاج المحلي، وتمويل التعاونيات الإنتاجية للسينمائيين، ودعم الأندية السينمائية، والمساهمة في نشر الثقافة السينمائية، وتقديم الجوائز والمنح له لفنانين السوريين المبرزين.

وفي عودتنا إلى سيرة السينما في سورية نجد أن أول العروض السينمائية التي قدمت فيها كانت في مدينة حلب عام 1908 عن طريق جماعة أجانب قدموا من تركيا وعرضوا صورا متحركة عجيبة «وكانت معهم آلة متنقلة تتحرك الصور فيها أفقيا»، على أن البداية الرسمية لتعرف سورية على السينما كانت بعد أربع سنوات من هذا التاريخ أي في عام 1912، عندما عرض حبيب الشماس صورا متحركة في المقهى الذي كان يستثمره في دمشق، في ساحة المرجة، حيث كانت آلة العرض تدار باليد

وكان الضوء فيها يتولد من مصباح يعمل بغاز الاسيتيلين.

دخلت السينما البلاد في بادئ الأمر كاختراع جديد ضعيف الشأن[4] لأن الناس لم تسمع عنه قبلا لعدم توفر المواصلات والاتصالات السريعة، ووسائل النشر من صحف ومجلات أجنبية وإذاعات لاسلكية، إلا أن السينما عندنا كانت كارثة للذين أرادوا استثمارها وجني الأموال الطائلة منها في مدة قصيرة، لأنها لم تكن لتشبه وسائل الاستثمار الأخرى، فهي تحتاج إلى دراسة وخبرة ودقة فائقة في العمل، وبسبب عدم توفر هذه المزايا لدى المستثمرين، كانت الصالات المجهزة بهذه الآلة الخطرة تحترق الواحدة تلو الأخرى في حلب ودمشق والمدن السورية الأخرى، وتسبب إفلاس المستثمرين الذين لم يراعوا الشروط المطلوبة والضرورية لاستثمار هذه البدعة، إذ كان جل ما يبتغون هو الربح العاجل من أقرب طريق، فيلحق بهم الضرر ويلحق بالأبرياء أصحاب الحوانيت والمنازل القريبة من صالاتهم، والتي كانت تحترق هي أيضا.

ومع هذا لم تتوقف حركة الاستثمار، إذ جاء بعدهم من تمكن من لجم الآلة السينمائية واستثمارها برغم أخطارها وجني ثروات طائلة منها، وأدخلت على الآلة اختراعات وقائية مختلفة.

وأما الذين عملوا في الإنتاج السينمائي فهم ممن كانوا يحلمون بالثروة المفاجئة أو اللهو بمتعة مستحبة، إلا أن بعضهم عمل بإخلاص ومعرفة للرفع من شأن بلاده من هذه الناحية، ولكن تدخل السلطات الاستعمارية، وعدم توفر المال الكافي، وتخلف دخول أصحاب رؤوس الأموال في مشاريع من هذا النوع، وكذلك تعدد الاختصاصات في تكنيكك السينما وقلة ذوي الخبرة الفنية بفروعها المختلفة من الإخراج إلى الماكياج، ذلك كله جعل العمل السينمائي عندنا في غاية الصعوبة، وأدى إلى انهيار مؤسسات الإنتاج ومشروعات العمل الواحدة تلو الأخرى.

البدايات الأولى:

المتهم البريء:[5]

كان أول الأفلام التي تمثل مرحلة ذات صفات خاصة ينسحب عليها وصف: أفلام البدايات الأولى، والمغامرات الفنية والمبادرات الفردية والمحاولات الجريئة.

ولهذا فأننا نؤرخ بهذا الفيلم كبداية للإنتاج السينمائي في سورية وذلك عام 1928 عندما اجتمع عدد من الهواة واستوردوا جهازا صغيرا للتصوير السينمائي قياس 35 ميللمتر طراز «كينامو» لتصوير فيلم سينمائي.

كان هؤلاء: أيوب بدري واحمد تللو ومحمد المرادي، وكان الأول أبرزهم وأكثرهم تعلقا بهذا الفن الجديد.

وكان هؤلاء الشباب يميلون إلى التمثيل، وقد أخذوا بما شاهدوه من أفلام سينمائية أجنبية، وخاصة أفلام رعاة البقر وأفلام طرزان وغيرها، وكانت تعرض آنذاك بكثرة في دور السينما، وعندما حاولوا تحقيق فيلم سينمائي فوجئوا هم الثلاثة: بأن إنتاج فيلم سينمائي يحتاج إلى عمليات فنية معينة لا يجيدونها، بالإضافة إلى عملية التصوير السينمائي التي هي بدورها بحاجة إلى من يتقنها.

في تلك الفترة كان رشيد جلال-وهو من الرعيل الأول في مجال السينما- هاويا سينمائيا وكان يمتلك كاميرا للسينما من قياس 9ر5 ميلليمتر مع آلة للعرض ولوازم التحميض والطبع.[6]

ولرشيد جلال قصة نقلته من الهواية إلى الاحتراف بسبب التشجيع الذي لقيه من شركة (باتيه)، فقد أرسل لها مرة فيلما عن زيارة الجنرال سراي لدار الحكومة في دمشق لتحميضه إنجابيا، فاشترته منه بمبلغ 150 فرنكا أدخلت بعض أقسامه في الجريدة المصورة «باته بيبي غازيت» التي كانت تصدرها شهريا وتوزعها في العالم.

وقد تم الاتفاق بين أيوب بدري وزميليه من جهة ومع رشيد جلال من جهة ثانية على تصوير الفيلم الذي يعتزمون إنتاجه على أن يكون شريكا رابعا لهم و يتولى التصوير ووضع السيناريو، وسميت الشركة التي ضمت هؤلاء الشباب المغامرين «حرمون فيلم».

وعندما بحثوا أمر اختيار الممثلين وقع بينهم خلاف شديد لأن رشيد جلال لم يقتنع أن في شركائه من يصلح للتمثيل، وكان يريد إشراك شخص اسمه إسماعيل أنزور له إلمام بالأمور السينمائية لأنه شاهد أعمالها عن كثب في النسما وتركيا، وسعى لإقناع الشركاء بصرف النظر عن إخراج القصة والاتجاه لإخراج فيلم عن الآثار في سورية وبيعه إلى الشركات السينمائية الأجنبية التي كانت تطالب بمثل تلك الأفلام، ولكن الشركاء

أصروا على إخراج الفيلم إلى مرحلة التنفيذ. وتم الاتفاق على تصوير فيلم «المتهم البريء»، على أن يمثل دور البطولة فيه أيوب بدوي، ويمثل الأدوار الأخرى زميلاه بالإضافة إلى عناصر من هواة التمثيل من خارج الشركة.

أما قصة الفيلم فكانت مستوحاة من قصة حقيقية، وقعت أحداثها في دمشق أبان حكم الملك فيصل، وهي قصة عصابة من اللصوص عاشت فسادا في أنحاء مختلفة من ضواحي دمشق، وألقت الرعب في النفوس. أنتجت القصة مع إجراء تحوير في مسارها وأحداثها لإدخال عنصر المرأة في الفيلم، إذ ليس من المعقول إخراج فيلم بدون امرأة، وقد اتفقت الشركة مع آنسة من إحدى عائلات دمشق المعروفة للقيام بالدور الأول النسائي، وقد جاء بها حلاق للنساء اسمه وديع شبير، ومثل المذكور دور المستنطق في الفيلم.

بوشر بتصوير الفيلم أمام كهوف جبل قاسيون وفي غرف دور السكن المفروشة، وكانت عملية تقوية النور داخل الغرف تتم بواسطة عاكسات بيضاء لامعة صنعت محليا. أما عملية تحميض السلبيات فكانت تجرى بلف الفيلم على اسطوانة خشبية كبيرة صنعت خصيصا لهذه الغاية محليا، وأجريت عملية التركيب على الفيلم السالب وأرسلت المواد بالتتابع إلى شركة اكلير تيراج وشركة (س. ث. م) في فرنسا للطبع.

وتم تصوير الفيلم في 8 اشهر وكان طوله 800 متر، وقد عرض تجربة في سينما الكوزموغراف «أمية فيما بعد» وتم الاتفاق على عرضه في الدار نفسها، ووضعت إعلانات كثيرة وصور كثيرة على الجدران مطبوعة بلونين.

وتقدمت الشركة إلى السلطات الفرنسية بطلب الترخيص حسب الأصول وعرض الفيلم أمام موظفي الرقابة الفرنسيين، وبعد ثلاثة أيام فوجئت الشركة بمنع عرض الفيلم بسبب وجود آنسة قالوا انه لا يجوز ظهورها في الفيلم لأنها مسلمة وغير محترفة، ولأن رجال الدين في المدينة يحتجون على ذلك، مما يسبب إخلالا بالأمن العام، ورغم إبراز العقد الموقع منها للعمل في الشركة، ورغم أن سنها تجاوزت الخامسة والعشرين، ورغم الوساطات المختلفة لدى الأشخاص الحاكمين في ذلك الوقت، والمساعي التي بذلت لدى رجال الدين، لم تقبل سلطات الانتداب بعرض الفيلم بحالته الأولى، وطلب إلى أصحابه تغيير المشاهد التي تظهر فيها هذه الآنسة ووضع مشاهد تمثل فيها امرأة محترفة على أن تكون غير مسلمة.

وكانت خيبة الأمل بين الشركاء مؤثرة جدا، خاصة انهم كانوا قد وضعوا جميع ما يملكون من مال لإنتاج هذا الفيلم، بالإضافة إلى الجهود الكبيرة التي بذلوها على مدى ثمانية أشهر كاملة.

وعادوا يدرسون الوضع من جميع الوجوه، فلم يجدوا من سبيل سوى إعادة تصوير المشاهد التي تظهر فيها الفتاة بعد أن تعاقدوا مع راقصة ألمانية لها إلمام بالتمثيل اسمها «لوفانتيا» تعمل في ملهى «الأولمبيا»، و بدأوا التصوير من جديد وكان طول المشاهد التي أعيد تصويرها 270 مترا،. أرسلت بدورها إلى فرنسا لطبع الإيجابيات عنها، وقد أخرت هذه العملية عرض الفيلم ستة شهور كاملة. وعندما عرض الفيلم في سينما الكوزموغراف كان الإقبال عليه منقطع النظير، مما اضطر رجال أمن لإقامة سد على مدخل حي البحصة من جهة المرجة لمنع الازدحام، وكانوا يسمحون بدخول الناس بالتتابع، وعندما تمتلئ الصالة بالرواد يشرعون في تفريق الجموع باستعمال العنف أحيانا، وقد عرض الفيلم في معظم المدن السورية بالإضافة إلى بيروت وطرابلس، وكان صامتا. بعد ذلك انسحب رشيد جلال من الشركة لعدم انسجامه مع الشركاء، وحلت الشركة، إذ لم يعد لدى أفرادها المال اللازم لشراء معدات لا بد منها لمتابعة الإنتاج.

تحت سماء دمشق:[7]

على الرغم من أن شركة حرمون فيلم قد حلت بعد إنتاج فيلمها الأول، إلا أن الإقبال الكبير الذي شهده عرض فيلم «لمتهم البريء» كان حافزا للممولين السوريين لإنتاج أفلام سينمائية.

واتصل اكثر من واحد منهم برشيد جلال لإنتاج فيلم سوري كبير بشروط فنية أفضل من تلك التي انتج بها الفيلم الأول.

وفي أواخر عام 1931 اتفق رشيد جلال مع عطا مكي، صاحب المكتبة العمومية آنذاك وخاله الحاج أديب خير، والتاجر رفيق الكزبري عل تأسيس شركة «هيلوس فيلم» برأسمال قدره أربعمائة ليرة عثمانية ذهبية تدفع بالتساوي بين الجميع، وكلف رشيد جلال بالإشراف على جميع أعمال الإنتاج.

وقد اتفق رشيد جلال مع صديقه إسماعيل انزور الذي اطلع على فن الإخراج في النمسا مع المخرج التركي المعروف ارطغرل محسن، عل الإخراج بلا قيد ولا شرط، وتعاقدت الشركة مع مصور إيطالي اسمه جوردانو ومع

المصور السوري نور الدين رمضان، وقرر الجميع إخراج رواية «تحت سماء دمشق» التي كتب السيناريو لها إسماعيل انزور، وجرى التصوير في غوطة دمشق ومداخل المدينة، وفي الربوة ودمر، وفي قصر الامير سعيد الجزائري بدمر، «المشاهد الداخلية» وشارك في الفيلم عرفان الجلاد ولوفانتيا الالمانية وعدد من الراقصات وتوفيق العطري والمطرب مصطفى هلال، وفريد جلال، وعلي حيدر ومدحت العقاد، وغيرهم، وذلك تطوعا دون أجر، باستثناء النساء.

وقد صورت بعض مناظر الفيلم في محطة الحجاز، حيث استخدمت عربات الركاب في القطارات واستخدم ركاب القطار ك«كومبارس».. بالاضافة الى تصوير مشاهد في ملهى أقيم في الهواء الطلق في سينما اللونابارك الصيفية التي كانت من أكبر دور السينما الصيفية في دمشق. وقد استخدمت زجاجات الشمبانيا الفارغة حيث وضع فيها الكازوز، وزجاجات الويسكي الفارغة حيث وضع فيها الشاي، توفيرا للنفقات.

وفي ذلك العام 1933، افتتح في دار مدرسة التجهيز في دمشق وفي الحدائق المحيطة بها معرض باسم «معرض دمشق وسوقها» عرض فيه أنواع كثيرة من البضاعة الوطنية والأجنبية، وبهذه المناسبة جاءت من مصر الى دمشق الممثلة السينمائية السيدة آسيا داغر، صاحبة مؤسسة «لوتس فيلم» تصحبها ابنة شقيقتها الآنسة ماري كويني، وكانت في ذلك الحين من أجمل وأشهر ممثلات السينما في مصر، واحضرتا معهما أول فيلم من إنتاج لوتس فيلم اسمه: «غادة الصحراء» إخراج وداد عرفي التركي الأصل وتمثيل آسيا داغر وماري كويني، عرض الفيلم في معرض دمشق وفي الهواء الطلق واستمر عرضه ثلاثة ايام وجرى تعارف بين الفنانتين الضيفتين وبين أعضاء شركة هيليوس فيلم، فأقامت الشركة حفلة شاي تكريما لهما في فندق أمية بالمرجة، ووعدت السيدة آسيا داغر أصحاب الشركة بالسعي لتوزيع فيلمها الجديد-وكان قيد الانتاج -في مصر.

وحدثت مفاجأة، فأثناء طبع النسخة الايجابية من فيلم «تحت سماء دمشق» الصامت، أعلن عن فيلم عربي ناطق قادم من مصر باسم «انشودة الفؤاد» فقرر أصحاب «تحت سماء دمشق» استعمال بعض القطع الموسيقية العربية المسجلة على اسطوانات لتصاحب الفيلم، ولكن التجربة فشلت فنيا، وفشل ايضا عرض الفيلم، فتناقص عدد رواده الذين اعتادوا على

السينما الناطقة الوافدة.

وبينما كان أصحاب الفيلم يفكرون بعرض الفيلم في صالة شعبية متواضعة، فوجئوا بالسلطات الفرنسية توقف الفيلم وتحجزه، لأن القطع الموسيقية التي عزفت مع الفيلم لها حق التأليف والتلحين عند عرضها على الجماهير، وقد تقرر حجز الفيلم حتى يحصل أصحابه على هذا الحق، وكان أصحاب الفيلم يجهلون تماما هذه الإجراءات وقد طلب منهم مبلغ خيالي يتجاوز ضعفي نفقات إنتاج الفيلم، وأدى هذا إلى توقيف الفيلم مدة شهرين، وسمح بعرضه بعد ان اعفيت الشركة من الغرامة بعد وساطات والتماسات عديدة أجريت لاطلاق سراح الفيلم.

وكانت هذه الحادثة صدمة هزت الشركة، وفوتت عليها نسبة من الأرباح وكانت خاتمة الفيلم خاتمة إنتاج الفيلم الصامت في سورية في آخر عام 1934، و بلغت الخسائر ثلاثمائة ليرة عثمانية ذهبية تحملها الفرقاء بالتساوي.

نداء الواجب:[8]

بعد فيلم «تحت سماء دمشق»، وبعد توقف شركة هيلوس فيلم

عن العمل خمس سنوات قام أيوب بدري مع بعض الهواة بتصوير أفلام صامتة باسم «حرمون فيلم»، ومن هذه الأفلام فيلم «نداء الواجب»، مثل فيه أيوب بدري نفسه وراقصة تدعى كريستين، وبعض الشباب ممن لهم هواية الظهور على الشاشة.

وعقب ذلك قام أيوب بدري بتصوير فيلم آخر عن ثورات فلسطين ضد الإنكليز أدخل عليه قطعا أخذها من الأفلام الأجنبية، وهي تمثل مشاهد الحروب«انفجار قنابل، سير دبابات، مناورات عسكرية».

وفي عام 1938 حاول مصور فوتوغرافي بلغاري يعيش في دمشق اسمه جورج أرسوف أن يدخل هذا الميدان، فتعاون مع زهير الشوا، وصور فيلما اسمه «الغرام عند العرب» ثم اختلف الشريكان ولم يحمض الفيلم ولم يطبع.

نور وظلام:[9]

في أواخر عام 1947 قام نزيه الشهبندر بإنشاء ستديو في حي باب توما بدمشق، جهزه بمعدات للتصوير والصوت والإنارة والتحميض والطبع، وكان معظم الآلات من صنعه، وقد باشر بتصوير أول فيلم ناطق هو فيلم «نور وظلام» في عام 1948 من تأليف وسيناريو محمد شامل وعلي الارناؤوط،

ومثل في الفيلم كل من المطرب رفيق شكري والممثلة ايفيت فغالي، وشامل ومرعي، وأنور البابا، «أم كامل» وحكمت محسن «أبو رشدي»-وكانا قد أصبحا ممثلين إذ اعيين معروفين -بالإضافة إلى عبد الهادي الدركزنلي ونهاد العمري ونزار فؤاد فللنور الدير، وسعد الدين بقدونس وماري يونس.

وقد صادف تصوير أول لقطات الفيلم بدء العمليات الحربية فلسطين، وإغارة اليهود بطائراتهم ليلا على دمشق والتصوير قائم في استديو الشهبندر فأطفئت أنوار المدينة، وأخذت المدفعية المضادة للطائرات تطلق قذائفها على الطائرات المغيرة، وهرب الممثلون والممثلات من الاستديو إلى الشارع بثياب التمثيل وعلى وجوههم طلاء الماكياج، وشارك في إنتاج الفيلم احمد الركابي مع نزيه الشهبندر وقد أعلن عن الفيلم انه الفيلم السوري-اللبناني الأول لأن ممثليه «نخبة من أشهر نجوم وكواكب سورية ولبنان».

أما ملخص القصة فيقول: عادل ورفيق شقيقان يقيمان معا، أولهما عالم مكب على مختبره يتوصل إلى اكتشاف نوع جديد من المتفجرات، أما الثاني فشاب مستهتر لا هم له إلا اللهو والتهتك.

ولهذين الشقيقين خال مهاجر يعود من البرازيل مع ابنة أخت له تدعى «دلال» سرعان ما تهوى «رفيق» وتحاول ردعه عن سيرته.

ولرفيق صديق يدعى رشاد يعيش مع شقيقته رباب في شقة فتحا أبوابا للقمار وابتزاز أموال روادها.

وعندما كان عادل يعرض اكتشافه على هيئة فنية عسكرية ويحرز نجاحا كبيرا، يستيقظ الشر في نفس رجل أجنبي يغري رشاد بالمال لدفعه إلى الاستيلاء على الاكتشاف فيفعل. ويثور رفيق على صديقه انتقاما لأخيه، وتبدأ سلسلة من المغامرات المثيرة، و يتوصل إلى الأخذ بالثار و يسترد الاكتشاف بمعونة الشرطة وبفضل ما تبديه دلال من عطف وتشجيع وتعاون.

وقد قدمت الشركة للفيلم في الكراس بالكلمة التالية: «إننا نقدم باكورة إنتاجنا السينمائي، قاصدين من هذا العمل خدمة الوطن بإنشاء صناعة السينما فيه، وكلنا أمل بكل وطني حر أن ينظر بعطف وتقدير لهذه الصناعة الوليدة كي نتمكن من ترقيتها والنهوض بها إلى أقصى حد، والسلام».

وقد عرض فيلم «نور وظلام» في جميع أنحاء سورية، ولبنان، وفي المهجر وحقق إيرادات لا بأس بها.

وقام نزيه الشهبندر بعد ذلك بتصوير أفلام للدعاية التجارية وأدخل تحسينات على الاستديو فصنع بيده جهازا آليا للتحميض، إضافة إلى الأجهزة والمعدات التي تميز بها الاستديو الخاص به.

عابر سبيل:(١٥)

تأسست في حلب عام 1950 شركة سينمائية باسم شركة عرفان وجالق، وقامت هذه الشركة بإنتاج فيلم «عابر سبيل» من إخراج وتصوير احمد عرفان، اشترك في تمثيله المطرب نجيب السراج، وهيام صلاح وسلوى الخوري وظريف صباغ، وكان يحتوي على مناظر مختلفة من سورية ولبنان.

جرى طبع وتصوير وتحميض هذا الفيلم في فرنسا بمعرفة أحمد عرفان الذي أوفد من قبل الشركة إلى هناك للقيام بهذه العمليات، فظهرت في بعض أقسام الفيلم صور رديئة وأخطاء في التمثيل، ولم تتمكن الشركة من إعادة تصوير هذه الأقسام بسبب وجود احمد عرفان في باريس بعيدا عن جو القصة، وكانت الموسيقا والغناء والمحاورات قد سجلت بآلة تسجيل عادية في سورية ونقلت الأشرطة إلى فرنسا لنقل الأصوات عنها إلى الفيلم، إلا أن العملية لم تنجح، فظهرت الأصوات في الفيلم غير واضحة أيضا.

عرض هذا الفيلم في حلب، ثم في المدن السورية باستثناء دمشق «التي عرض فيها في احتفال اليوبيل الذهبي» كما عرض في الأردن والعراق. ولبنان. وكان إيراده لا بأس به، إلا أن الشركة توقفت عن العمل، وظل احمد عرفان يعمل لحسابه الخاص، وصور أفلاما قصيرة كثيرة عن المؤسسات والمنجزات والآثار وغيرها.

الوادي الأخضر:(١٦)

في 1950 بدأ الفنان زهير الشوا بتأسيس مصنع صغير للأعمال السينمائية فجلب بعض الآلات وقام بتصنيع بعضها الآخر، وعمل بمساعدة مهندس الصوت سابو القادم من مصر إلى دمشق.

وفي بداية الستينات بدأ إنتاج أول فيلم روائي له هو فيلم الوادي الأخضر، لعب فيه دور البطولة إلى جانب أميرة إبراهيم، ودلال الشمالي وأكرم خلقي وخالد حمدي وجميل الحاج، وقام هو بإخراج الفيلم أيضا.

وقصة الفيلم مستوحاة من حكاية واقعية حدثت في بلدة دير عطية وترصد الخلافات بين العائلات على أرض زراعية، أو على مياه السقي، أي

أن الموضوع مستوحى من الريف. وتبدأ قصة الفيلم بخروج شاب من السجن أمضى فيه خمسة عشر مالا لارتكابه جريمة قتل في القرية، يعود إلى القرية ليزور أخاه، وشاهد في القرية ابنة المختار التي تتمتع بجمال باهر، ويفكر في البقاء بالقرية، لكن أسرة القتيل تريد أن تأخذ بالثأر، فيقرر أخوه الذي يحب الفتاة بدوره أن يضحي من اجل أخيه الذي ضحى من أجله بدوره وسجن خمس عشرة سنة، أي تضحية بتضحية. وهكذا يتم الأمر في إحدى ليالي الشتاء الباردة.

وراء الحدود:

عام 1963، بدأ زهير الشوا فيلمه الثاني باسم «وراء الحدود» عن قضية فلسطين، وبعد عمل متواصل لمدة سنتين تبين أن استكمال العمل مستحيل لأن أحدا لم يقدم له الإمكانات اللازمة لإنتاج فيلم ضخم من هذا النوع على الرغم من انه صرف على التحضيرات الأول كل ما جناه من فيلمه الأول، «الوادي الأخضر».

لعبة الشيطان:

آخر المحاولات الفردية في فترة إنتاج القطاع الخاص، انتج عام 1966 من إخراج زهير الشوا، وتمثيله هو وأميرة إبراهيم، ونوال محمد، ونجوى صدقي، ونجاح حفيظ، ومحمد علي عبدو، واكرم خلق، وصالح خلقي.

القصة لسعيد كامل كوسا، وهي قصة محام يحب غانية لدرجة الجنون، و يتحول بسبب هذا الحب إلى إنسان مهزوم، سكير ومقامر، فيترك زوجته وأولاده و يصبح متشردا، وعندما يكتشف خيانة عشيقته ينتقم منها برش وجهها بماء النار ويدخل السجن، ثم يخرج منه بعد فترة وقد فقد رخصة العمل في المحاماة، فينزح إلى قرية من قرى وادي، بردى، وهناك يتعرف إلى فتاة لعرب هي ابنة صاحب مزرعة، ويهرب معها إلى الساحل بعد أن تسرق مبلغا كبيرا من المال من خزانة والدتها. و يقضي معها على الساحل فترة من المتعة، وعندما ينفذ المال يتنكر لها ويعذبها ويصبح في حالة اقرب إلى الجنون. ويحن إلى أسرته فيعود إلى دمشق باحثا عنها، وعندما ييأس يحاول الانتحار برمي نفسه من بناية فتشاهده فتاة تأخذ بيده، وهناك تكون المفاجأة عندما تحضر الأم، فإذا هما زوجته وابنته، يفر من البيت في لتصدمه سيارة وينقل إلى المستشفى حيث تهرع إليه أسرته.

أفلام قصيرة وإخبارية:[12]

إلى جانب هذه الأفلام كانت هناك محاولات لدى بعض هواة السينما لتصوير أفلام قصيرة وإخبارية.

سجل نور الدين رمضان مثلا عام 1936 الأحداث الوطنية ونشاطات الكتلة الوطنية، وهو أول من صور أفلاما أخبارية لاجتماعات المجلس النيابي الأول في عهد رئيس الجمهورية محمد علي العابد، كما صور عودة الوفد السوري من باريس، والمظاهرات الصاخبة التي قامت في دمشق ضد فرنسا والانتداب الفرنسي، كما سجل أفلاما أخرى قيمة عن مختلف الأحداث التاريخية التي وقعت تلك الأيام.

بلغ ما صوره من الأفلام الأخبارية اكثر من أربعة آلاف متر، وواجه الكثير من المعاكسات من قبل سلطات الانتداب الفرنسي التي كانت تقاوم فكرة صناعة سينمائية في البلاد، إذ كان يضطر لأخذ أفلامه المعدة للعرض إلى دائرة الرقابة الفرنسية في بيروت للحصول على ترخيص للعرض، ولما كانت اكثر المشاهد ترصد المظاهرات المعادية للفرنسيين والهتافات المؤيدة للكتلة الوطنية في المجلس النيابي فقد كانت الرقابة تقص ثلاثة أرباع الفيلم المصور وتسمح له بعرض الربع الباقي فقط، والذي لم يعد يحوى سوى مناظر لا قيمة لها. وقد منعت بعض أفلامه-حتى بعد الترخيص له- في حمص وحماه وحلب، وخسر من جراء ذلك مبالغ كبيرة.

كان أهم ما سجله نور الدين رمضان -بالإضافة إلى ما ذكرناه المهرجانات التي أقيمت لاستقبال المبعدين السياسيين من رجال الكتلة الوطنية، واستقبال الدكتور عبد الرحمن الشهبندر وسلطان باشا الأطرش، وحفلة افتتاح معرض دمشق الصناعي عام 1936، وتشييع جثمان الزعيم الوطني إبراهيم هنانو في حلب. وعندما قامت الحرب العالمية الثانية توقف عن العمل مثل جميع الذين جمدوا أعمالهم في المجالات الفنية والصناعية لعدم إمكان استيراد المواد الأولية من الخارج.

وفي عام 1937 قام جلال سيوطي بأعمال سينمائية وجلب أدوات لمخبر كامل وصور-مثلا -مخيم الكشاف في الزبداني، وفشل الفيلم.

وقد تمكن جلال سيوطي بعد ذلك وبمساعدة نور الدين رمضان من تصوير فيلم إخباري عن استقبال الوفد السوري برئاسة جميل مردم بك

عند عودته من فرنسا، وعرض الفيلم في سينما سنترال، ولكن كان سيء الطباعة والتحميض، وتوقف بعد ذلك عن العمل مدة طويلة ثم رحل إلى العراق ليجرب حظه، ولكنه لم ينجح في السينما فتحول إلى الصيدلة وظل يعمل صيدليا في العراق.

وفي عامي 1943-1944 قام في حلب نشاط سينمائي من قبل الدكتور خالص الجابري والسيد مهدي الزعيم وغيرهما وصوروا أفلاما قصيرة لبعض المناظر.

وفي عام 1945 تأسست شركة الأفلام السورية المساهمة المغفلة وفي عام 1946 اتحدت هذه الشركة مع الشركة السورية-اللبنانية المساهمة المغفلة، وجمعت من بيع الأسهم مبالغ طائلة تفوق مليون ليرة.

وقد أنتجت الشركة عام 1947 في استوديوهات مصر فيلما طويلا سمي (ليلى العامرية) تمثيل كوكا ويحي شاهين ونفر من الممثلين السوريين واللبنانيين، وقام بإخراج الفيلم نيازي مصطفى وصوره وأهان، وكلف حوالي 300 ألف ليرة سورية، وهذا الرقم يفوق تكاليف الأفلام المصرية عادة رغم ضعف الفيلم وهلهلة الحوار الذي تقلب لمجن الفصحى والعامية المصرية، ولم تعد الشركة بعد ذلك إلى الإنتاج، ومع ذلك تابعت دفع تعويضات لما سمي بمجلس الإدارة وكان مجلس الإدارة يتألف من أشخاص لا تربطهم بصورة عامة بالعمل السينمائي أية رابطة من خبرة أو دراية.

وعندما عاد احمد عرفان من باريس عام 1949 بعد أن درس السينما في معهد عال هناك جلب معه آلة تصوير من قياس 35 مم وأسس في حلب شركة مع صادق الحناوي صورت أول فيلم لها واسمه «الجيش السوري في الميدان»،وهو يمجد بطولات الجيش السوري في حرب فلسطين، ثم حلت الشركة بعد ذلك.

وفي عام 1951 أسس يوسف فهده في دمشق مخبرا سينمائيا يحتوي على معدات للتحميض والطبع والتسجيل، وفي خلال عامي 1952- 1953 أخرج فيلمين ملونين عن دمشق واللاذقية قياس 16مم، وتوجد الآن نسخ من هذين الفيلمين في وزارة السياحة.

وفي عام 1954 كلفته مديرية الدعاية والأنباء بإخراج وتصوير فيلم عن معرض مدرسة دار المعلمين وكان يحتوي على أشغال فنية مختلفة من صنع

الطلاب، وقد طبع من هذا الفيلم عدة نسخ بثلاث لغات: العربية و الفرنسية و الإنكليزية لعرضه في جميع أنحاء العالم, و في العام ذاته اخرج فيلم بالأسود و الأبيض عن دار حماية الأحداث في دمشق, و بطل القصة طفل اسمه زياد. و قد أظهر الفيلم كيفية انحراف الأحداث و العوامل التي تؤثر على انحرافهم. و أنتج لحساب وزارة العدل و عرض في مؤتمر حماية الأحداث تحت إشراف اليونسكو في القاهرة, و كان الفيلم الذي عالج هذا الموضوع.

وفي أواخر عام 1954 أوجد يوسف فهدة طريقة لتصوير أفلام سينما سكوب دون الاستعانة بعدسة شركة فوكس لقرن العشرين, و صور فيلما بهذه الطريقة عن دمشق و عرض في سينما روكسي و استخدم لذلك تركيبا خاصا لعدسة عرض الفيلم السينما سكوب أثناء التصوير.

و في عام 1955 سافر إلى بيروت حيث مكث هناك سبع سنوات و أخرج هناك فيلما قصيرا بالألوان و السينما سكوب عن لبنان, طهرت فيه الممثلة نور الهدى و اسمه «في ربوع لبنان».

وأخرج عام 1958 فيلم (لمن تشرق الشمس) بالسينما سكوب-أسود و أبيض-و عاد إلى دمشق في مطلع 1962 حيث أخرج فيلما ثقافيا لحساب وزارة الثقافة و بالألوان عن الفنون التطبيقية في سوريا و أفلام أخرى قصيرة منوعة كان آخرها عن المرأة السورية.

منعطف السينما الكبير:[13]

كان تأسيس المؤسسة العامة للسينما في أواخر عام 1963 منعطفا كبيرا في مسيرة السينما السورية إذ دخل القطاع العام هذا الميدان الثقافي و الفني الهام بعد خمسة و ثلاثين عاما من بدء الإنتاج السينمائي في القطر, بالرغم من الأصوات التي أطلقها المتخرجون المحدثون من المعاهد السينمائية العالية في أوروبا منذ بداية الخمسينات حول حقيقة السينما و أهميتها فكريا و اجتمعيا و سياسيا, و التي تدين السينما التقليدية المختلفة و تندد بها و تدعو إلى إعادة النظر في المفاهيم السائدة عن السينما كأداة تسلية و ترفيه و تطالب بتدخل الدولة لتنظيم هذا القطاع.. و قد كانت هذه الأصوات تلقى استجابة طيبة و آذانا صاغية من فئات المثقفين المختلفة, حتى إذا بدأت التحولات الاجتماعية الأساسية مع قيام ثورة آذار عام 1963

أصاب السينما نصيب وافر من هذه التحولات. والواقع أن السينما قبل إنشاء المؤسسة كانت قطاعا مهملا لا تنظمه قانونيا سوى القوانين و الأنظمة السائدة و العموميات المتعلقة بأصول الاستيراد و التصدير.[14]

كانت هناك لجنة للسينما في المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية الذي أسس عام 1959, تصدر بعض الدراسات و التوصيات, و بعد تأسيس وزارة الثقافة والإرشاد القومي في سورية عام 1958 أنشئت فيها دائرة صغيرة للإنتاج و التصوير السينمائي برئاسة صلاح دهني, حيث أنتجت بعض الأفلام القصيرة. و من هنا ولدت فكرة أحداث مؤسسة عامة للسينما, و قد صدر المرسوم التشريعي رقم 258 في 12\11\1963 بأحداث مؤسسة عامة للسينما ذات استقلال إداري و مادي تقوم بإنتاج الأفلام القصيرة و الروائية, و أصبح لهل منذ ذلك العام نشاط عملي ملموس و أساسي على هذين الصعيدين, و قد عدل وضع المؤسسة بالمرسوم رقم 18 بتاريخ 1974/2/15.

وقبل أن نقف على تفاصيل إنتاج المؤسسة في مجال الأفلام الروائية الطويلة والأفلام القصيرة والوثائقية لا بد من أن نقول إن إنتاج الفيلم الروائي الأول لم يتحقق إلا بعد مرور أربع سنوات على إنشاء المؤسسة، ذلك لأن المؤسسة ركزت عملها في مرحلة التأسيس وضمن خطة محددة ومدروسة على إنتاج الأفلام الوثائقية القصيرة كهدف-من ضمن أهداف أخرى-لزيادة خبرة الفنيين الشبان العاملين فيها ممن بدأوا يعودون من البعثات التي أوفدوا بها إلى مصر وأوروبا أو الذين اكتسبوا المهنة من خلال الممارسة والتدرب محليا وخارجيا.

وفي الفترة التأسيسية أنتجت المؤسسة مجموعة من الأفلام القصيرة أكملت بها المجموعة الأولى التي تم إنتاجها أيام كان القطاع العام دائرة صغيرة في وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

كان الهدف من إنتاج تلك الأفلام[15]. تغطية وجوه مختلفة من الحياة الثقافية والاقتصادية والعمرانية والحياتية في سورية مما كانت تطلبه السفارات والمنظمات الطلابية في سبيل تعريف العالم بسورية في ماضيها العريق ونهضتها الحديثة.. ولم تكن أفلام تلك المرحلة التأسيسية تتميز بطابع البحث في مجال أيجاد لغة سينمائية جديدة وما إلى ذلك بل كانت مجرد

أفلام نظيفة مهنيا وسليمة فكريا بوجه عام صالحة لإداء المهمة التي أوجدت من أجلها، ثم وجدت المؤسسة أن الأوان قد آن بعد تلك الفترة التمهيدية في عمل الفنيين واكتسابهم حدا معقولا من الخبرة للبدء بإنتاج الأفلام الطويلة، وقد استدعت المؤسسة المخرج اليوغسلافي بوشكو بوفوتشينيتش وأحاطته بمجموعة من المساعدين الفنيين وأخرج أول أفلامها الطويلة.

سائق الشاحنة:[16]

أول فيلم سوري طويل يقدم معالجة واقعية وشاعرية عن استغلال الإنسان الكادح من خلال قصة صراع محتدمة بين سائقي الشاحنات المطالبين بزيادة الأجر من جهة وبين أرباب العمل من جهة أخرى.

تتميز القصة بكثير من الجدة إذا ما قورنت بما حققته السينما التقدمية في كل مكان، غير أنها في مسار سينما ناشئة تمثل علامة على الطريق خاصة إذا ما نظر إليها بالمقارنة بالأفلام الأخرى التي كان القطاع الخاص قد شرع بإنتاجها.

يعتبر هذا الفيلم من إنتاج عام 1968،ولكن بدء العمل فيه كان في عام 1967، وأثناء عدوان حزيران[17] وقد لعب فيه دور البطولة كل من هالة شوكت وخالد تاجا مع عبد اللطيف فتحي وصبري عياد وابتسام جبري وثناء دبسي وبهاء سمعان وغيرهم.

ومهما يكن يظل لهذا الفيلم أهمية خاصة، وبالرغم من أن مخرجه أجنبي فانه كان أول فيلم روائي طويل ينتجه القطاع العام وتتكامل فبه عناصر وميزات هذا الفيلم بالرغم من الهنات التي لا بد من وقوعها في مثل هذه التجربة الوليدة.

رجال تحت الشمس:

من إنتاج عام 1970 أي بعد مرور ثلاث سنوات على الإنتاج الروائي الأول وهي ثلاثية أطلق عليها اسم (رجال تحت الشمس) وتضم ثلاث قصص:

1-الميلاد -إخراج محمد شاهين.

2-اللقاء-إخراج مروان مؤذن.

3-المخاض -إخراج نبيل المالح.

وقد أنتجت هذه الثلاثية عن العمل الفدائي الفلسطيني. أما قصة

الميلاد فهي عن معلم شاب يقف حائرا بين الاكتفاء بإيمانه بشرعية المقاومة وضرورة مساندتها وبين ممارسته لما يؤمن به.

أما قصة اللقاء بطولة خالد تاجا فهي عن لقاء عابر بين فدائي فلسطيني وفتاة أجنبية تزور الأرض المحتلة لأول مرة وهي متأثرة بوجهة نظر الدعاية الصهيونية المغرضة، وخلال معايشتها للواقع تكتشف زيف هذه الدعاية وتؤمن بنبل وشرعية المقاومة الفلسطينية.

أما قصة المخاض تمثيل سليم موسى ونبيلة النابلسي فتروي قصة مطاردة قوات العدو الصهيوني لمواطن عربي وزوجته الحامل وتتخلل خلال هذه المطاردة وبإطار رمزي عملية ولادة صعبة للإنسان العربي رجل المقاومة.

المسكين:

إنتاج عام 1971 وإخراج خالد حمادة وبطولة رفيق سبيعي وسهير المرشدي وبسام لطفي.

-أما القصة فمقتبسة عن قصة غسان كنفاني ماذا تبقى لكم؟

-صوره جورج لطفي الخوري ووضع موسيقاه صلحي الوادي.

يقول المخرج عن فيلمه ملخصا قصته: يعالج الفيلم جانبا من القضية الفلسطينية بشكل غير مباشر وضمن إطار جديد. في الفيلم ثلاثة أبطال: حامد ومريم وزكريا.

حامد شاب حالم في العشرين يغادر غزة إلى الضفة الغربية عن طريق الصحراء للالتحاق بأمه الموجودة هناك منذ عام 1948، وذلك على أثر خيانة أخته مع رجل يحتقره هو زكريا. خلال مسيرته يستعيد صور حياته مع أخته ومع زكريا وتقودنا هذه الصور بدورها إلى مريم ومأساتها وزكريا ونذالته.

في الصحراء يلتقي حامد بجندي إسرائيلي تائه وعند هذا اللقاء تأخذ حياته مجرى آخر. يصور الفيلم الفتاة مقطوعة الجذور عن أهلها وعن بيتها الأصلي عندما يغرر بها رجل سافل وضالع في التعاون مع سلطات الاحتلال، الشقيق فلا يجد سبيلا إلى مساعدتها ولا يلتزم بالدفاع عنها أو محاولة إنقاذها، بل يدعها-عن عجز-تسقط فريسة بيد مغتصبها ثم يهيم على وجهه في الصحراء هاربا بجلده من مواجهة مشكلة شقيقته ومن الاحتلال.

الفهد:[18]

انتج عام 1972 وإخراجه نبيل المالح عن قصة حيدر حيدر، ولعب لوري

البطولة فيه أديب قدورة وإغراء وقام بتصوير الفيلم حسن عز الدين.

وقصة الفهد قصة فلاح بسيط انتزعت منه أرضه في عهد الإقطاع ثم سجن وضرب في السجن بوحشية لا إنسانية فيها من قبل أدوات القمع آنذاك ممثلة بالدرك، ثم هرب من السجن ومعه بندقية إلى الجبال وهناك بدأ صراعه الدامي مع الدرك وعصابات الإقطاع.

في ذلك الحين لم تكن ظروف الثورة مهيأة، كانت عواطف الفلاحين معه، ولكن سيوفهم كانت ما تزال في إغمادها، ولهذا ظل وحيدا، ولكن الفلاحين أحبوه وما وشوا به إلى أن خانه المرتشي من السلطة الإقطاعية فسلمه، وشنق ذات فجر وكان وجيدا.

كانت مشكلة بطل الفهد هي كونه وحيدا، وقد عاش مأساة الثائر الفرد عندما يفتقر إلى رؤية شمولية للأمور.

الفيلم يصور مأساة الثائر الفرد الذي يمثل نقاطا مضيئة في تاريخ الشعوب تخبو بسبب عدم القدرة على الحركة والثورة عند الجماهير بسبب افتقارها للوعي. السياسي والطبقي، كما يصور الفيلم الإقطاع كنظام انتج الفيلم عام 1973 وأخرجه توفيق صالح عن قصة غسان حكم والسلطه مخلبا لهذه الطبقه.

المخدوعون:[19]

كنفاني (رجال تحت الشمس) وهو العمل السادس للمخرج، ولعب دور البطولة فيه كل من: عبد الرحمن آل رشي وعدنان بركات وثناء دبسي وبسام لطفي ومحمد خير حلواني وصالح خلقي، وقد نال الفيلم خمس جوائز عربية ودولية.

يروي الفيلم قصة ثلاثة من الفلسطينيين ممن شردهم الاحتلال الإسرائيلي خارج أرضهم واتخذت مصائرهم خطوطا متباينة، اتفقوا مع سائق شاحنة صهريج على تهريبهم إلى الكويت عبر الطريق الصحراوي، لكنهم يموتون دون غايتهم قبيل بلوغهم الهدف. يتميز الفيلم في بدايته بجزء توثيقي عن بدايات الصراع العربي-الصهيوني منذ عام 1948 وقد ساق المخرج هذا الجزء ببطء ولكن بمقدرة وثقة. ومن ثم يتابع الفيلم قصة أبطاله الثلاثة، كل على حدة في ضياعهم وتشردهم إلى أن يتم التقاؤهم في سيارة الصهريج التي ستقلهم إلى ارض خلاصهم أو موتهم.



مشهد من فيلم «المخدوعون»



مشهد من فيلم «العــار»

تضاربت آراء النقاد حول هذا الفيلم، رآه البعض ساذجا لا يخدم القضية الكبيرة التي وظف من أجلها ورآه البعض الآخر عكس ذلك.

وجه آخر للحب:

إنتاج 1973، من إخراج محمد شاهين وبطولة منى واصف و يوسف حنا وإغراء وهاني الروماني وأديب قدورة ونبيلة النابلسي، أما إعداد القصة والسيناريو فقد قام به بدر الدين عرودكي وخلدون الشمعة بالتعاون مع المخرج محمد شاهين.

يبدو محمد شاهين-من خلال معالجة القصة العصرية في الفيلم، ومن خلال لمسات صغيرة ذكية في الحركات والعلاقات الإنسانية اليومية بين الناس، ومن خلال الانتقادات اللماحة المريرة والساخرة والحادة-محاولا أن يعري-دون استعراض-الكثير من أدواء مجتمعنا المعاصر إذ أن قصة الفيلم ترتكز في الأساس على الممارسة المغلوطة لمفهوم الطموح والركض وراء سراب الشهرة والمال والنساء خارج حدود الوطن.

وبالرغم من أنه كسر مفهوم الزمن إلا أن خيوط القصة لم تضع منه بحيث لم يدع المتفرج يضيع بين المشاهد المتتالية أو المتداعية كما انه وظف الجنس في الفيلم توظيفا موضوعيا، وقدم مشاهد الجنس بصورة فنية لا تخدش العين والذوق.

يمكن أن نلخص الفيلم في قصة تصور فيها-ومن خلال أحداث عاطفية مفعمة بالحب -حيرة طبيب شاب وتوزعه بين أن يشق طريقه في بلده بهدوء وثبات منسجما مع نفسه وأصالته أو أن يسافر إلى بلد آخر يعتقد انه يحقق فيه طموحه طفرة واحدة. ويقرر أن يغامر مستجيبا لنداء طموحه وحبه الذي تمثل في تلك السيدة التي أحبته بعد أن أجرى لها عملية جراحية، فيسافر مخلفا وراءه بلده ومساعدته الممرضة التي أحبته بصمت، ليكتشف شيئا فشيئا أن هذا الحلم الوردي الذي عاشه قبل سفره ما هو إلا واقع واه والطريق إليه غالية الثمن مفعمة بالمخاطر فمن يدفع الثمن؟

و يقرر الطبيب في النهاية العودة إلى بلده ليبدأ حياة جديدة.

العـار:

ثلاثية أنتجتها المؤسسة عام 1973 عن ثلاث قصص لفاتح المدارس: رشو آغا -خيرو العوج -عود النعنع.

1- رشو آغا: أخرجها بشير صافية باسم العبد، وترصد قصة محاولة أحد الفلاحين التخلص من الدين الذي يتحكم به أحد المرابين بسببه وتنتهي قصة الفلاح فيما يغتصب الإقطاعي ابنته ويدفع الدين للمرابي.

2- خيرو العوج: أخرج القصة وديع يوسف، ويحكي الفيلم قصة الصراع بين الفلاحين الفقراء وبين أحد الإقطاعيين الذي يريد اغتصاب أراضيهم بشرائها منهم بثمن بخس.

3- عود النعنع: أخرج القصة بلال صابوني وتتحدث عن مراحل ماضية من تاريخ الريف في سورية، وتحكم الإقطاع فيه من خلال قصة طفلة يقتل الإقطاعي والدها وتموت هي أثناء البحث عن دواء لأمها المريضة.

ويلاحظ أن القاسم المشترك بين القصص الثلاث هو الصراع ضد الإقطاع.. وقد حقق المخرجون الثلاثة هذه القصص من خلال معالجة سينمائية ذكية ومتطورة.

اليـازرلـي:

إنتاج عام 1974، أخرجه قيس الزبيدي عن قصة (على الأكياس) للكاتب حنا مينه.. وقام بالتمثيل كل من: ناديا رسلان ومنى واصف وعبد الرحمن آل رشي واحمد عداس وعصام عوجي واكرم العابد، يرصد الفيلم شريحة من الواقع الاجتماعي والاقتصادي من خلال قصة طفل يخوض عالم الرجال وهو في سن المراهقة فيتعرف على الحياة عبر تجارب عديدة يمر بها، تختلط فيها الأحداث الواقعية لذكرياته وتصوراته الخيالية الذهنية التي تمثل ردود فعله تجاه هذا الواقع الذي يعيشه في منطقة الساحل. يقول المخرج: جئت إلى فيلم اليازرلي بعد تجربة دراسية وعملية متعددة الجوانب، أعجبتني القصة لأن فيها صورة عن طفولتي وطفولة كثيرين، وقد أقدمت على إخراجها بحماسة كبيرة لاعتقادي بان القصة القصيرة منطلق غني للسينما وللغة السينمائية، لأن السينمائي يبدأ بهذا المنطلق ولا يقف عنده كما قد يحدث معه إذا أخذ فيلمه عن رواية أو مسرحية.

كنت اطمع إلى تحويل العمل إلى فيلم تجريبي، والى تحقيق إضافة جديدة للسينما العربية الجادة. انطلاقا من هذه النقطة آثار فيلم اليازرلي- رغم انه لم يعرض إلا عرضا خاصا-الكثير من الجدل والنقاش بين النقاد، خاصة انه الفيلم الروائي الأول لقيس الزبيدي الذي حقق مجموعة أفلام

قصيرة متميزة، وقد أجمع النقاد الذين كتبوا عن الفيلم أنه فيلم صعب، وأن البعد الإنساني الذي يطرحه حنا مينه في أدبه بحاجة إلى قدرة سينمائية متمكنة لتصويرها في الواقع، على الرغم من أن الفيلم يتخذ من الواقع مادة عبر تجربة طفل من قرى الساحل ومن خلال عينيه وهو يكتشف المعاناة والكبت والفقر في المحسوسات الحياتية والمواقف المتتالية عبر بنى اجتماعية مختلفة في القرية وفي الميناء وعبر مجتمع المدينة.

لقد حول المخرج هذا الواقع إلى صورة شاعرية مما آثار خشية النقاد في أن يشوش هذا رؤية المتفرج العادي لمشكلة وأبعاد الصراع الطبقي، وهي المشكلة الأساسية في الفيلم وفي شخصية بطله اليازرلي.

الحياة اليومية في قرية سورية:

إنتاج عام 1973، وهو تجربة جديدة خاضها الكاتب سعد الله ونوس مع المخرج عمر اميرالاي، عندما انتقلا إلى قرية مويلح في محافظة دير الزور لتحقيق الفيلم من خلال طريقة عمل جديدة إلى حد ما بالنسبة للعمل التقليدي في الأفلام السينمائية، وكانت طبيعة الموضوع المختار هي التي فرضت-منذ البداية-نوعا من العمل الجماعي تتكفل به مجموعة متجانسة تقوم بالبحث والدراسة والتحليل وتوجيه التصوير.

وقد اختار الكاتب والمخرج منطقة دير الزور بالذات لأنها واحدة من المناطق التي تعكس-أكثر من غيرها-المشكلات الأساسية للريف السوري و بشكل حاد، فكل ظواهر التخلف والمشكلات الزراعية والاجتماعية تبدو مكثفة وبارزة في منطقة الجزيرة بشكل عام، وقد أعطى اختيار قرية في تلك المنطقة فرصة عرض هذه المشكلات ولو بشكل سريع.

لقد رصد الفيلم الوجود الإنساني في القرية عندما يكون في شكله المبسط، مشكلة الأكل والسكن واللباس والصحة، وقد رأينا في الفيلم جرأة من إنسان الريف-الذي ليس لديه الكثير مما يخسره أو يخاف عليه -في مواجهة المشكلات وفي التعبير عنها وفي طرحها بشكل صريح ودون خجل أو حذر.

وحول سؤال عما إذا كان الفيلم قد اتبع خطا روائيا قال سعد الله ونوس في مقابلة نشرت في العدد التاسع من نشرة سينما التي كانت تصدرها المؤسسة العامة للسينما:

حتى في ميدان الفيلم الوثائقي هناك من يقول إن مثل هذا الفيلم قليل

الأهمية يتماثل تقريبا مع التصوير الفوتوغرافي الجامد لبعض الوقائع اليومية. هنا يجب أن نغير هذه النظرية، صحيح أن الفيلم الوثائقي يعتمد على مادة موجودة في الحياة اليومية، لكنه لن يكون فيلما إذا لم يستطع أن يضع هذه المادة في سياق معين من خلال رؤية محددة، ويجب ألا ننسى هنا أن الفن بصورة عامة إنما ينطلق من الوقائع اليومية لحياة الإنسان وما يميز عملا من عمل هو الكيفية التي يتم بها التقاط المادة وتصويرها وتحليلها.

هكذا الأمر بالنسبة لفيلم الحياة اليومية في قرية سورية، إننا ننطلق من الواقع لكي نقدمه من خلال فكر معين وبناء على تحليل دقيق لا يقوم على الانطباعات المجردة ولا يضحي بالحقيقة الموضوعية من أجل اللمسة الفولكلورية أو الجمالية.

السيد التقدمي:

إنتاج عام 1974 ملون من إخراج نبيل المالح، يحاول الفيلم باختصار عرض واقع سياسي واجتماعي غير محدد من خلال محاولة أحد البورجوازيين شراء ضمير أحد الصحفيين، أو كما جاء في النشرة المرافقة للفيلم: صحفي شاب يحاول فضح أحد البورجوازيين الذين يدعون التقدمية، يحاول الصحفي أن يحصل على وثائق تدين البورجوازي فيلجأ الأخير إلى توريط الصحفي في جريمة ارتكبها هو، ويحاول بعد ذلك مساومة الصحفي لاعتقاده بوجود صور ووثائق تدينه لديه.

يحصل الصحفي على الوثائق فيما بعد من أمينة سر (سكرتيرة) البورجوازي الذي يلجأ إلى خدعة يحصل بواسطتها على الوثائق.

في النهاية ينتصر البورجوازي وفي الوقت نفسه تتكشف أمام المقربين إليه جميع جرائمه وسقطاته.

الفيلم -كما يبدو من ملخص أحداثه -مقتبس، وبالفعل اقتبسه وأعده قيس الزبيدي ونبيل المالح عن قصة أجنبية لموريس ويست، عنوانها (إظهار الحقيقة) وكانت قد تحولت قبل ذلك إلى فيلم أجنبي.

لقد نجح المخرج في تقديم الفكرة التي يريدها ضمن خط درامي معقول، واستطاع إقناع الجمهور بفساد طبقة تصل إلى السلطة عبر ممارسات خاطئة ودنيئة، ولكن تحقيق الفيلم تم ضمن أحداث تظل بمجملها وإيحاءاتها بعيدة نسبيا عن مجتمعنا، وان كان المخرج قد صرح بأنه وجد

في هذه القصة مادة صالحة بشكل ما لوضع إسقاطات سياسية معينة، بالرغم من أن عدم تحديد البيئة أساء إليه في الإخراج، إذ أنه يحب أن يسند ظهره عادة في أفلامه إلى جدار متين من الفهم للبيئة، الأمر الذي افتقده في فيلم السيد التقدمي وسبب له صعوبات في العمل.

المغامرة:

إنتاج عام 1974، من إخراج محمد شاهين وهو مأخوذ عن مسرحية سعد الله ونوس مغامرة (راس المملوك جابر).

يرصد الفيلم قصة تاريخية، محاولا إعطاء بعض التفسيرات المعاصرة لها من خلال تناول موضوع الصراع على السلطة بين خليفة بغداد ووزيره، إذ يحاول الوزير الاستعانة بجيوش الأعداء لنصرته و يستغل مملوك حارس موقف عدم استطاعة الوزير إرسال رسالة إلى العدو فيقترح عليه أن يكتب الرسالة على رأسه بعد أن يحلق شعره.

و يذهب الحارس في مهمته تحدوه أحلام كثيرة بالثروة والجاه والجواري ولكنه يكتشف بعد فوات الأوان أن الوزير طلب من العدو قطع راس حامل الرسالة. وبهذا تنتهي هذه المغامرة الانتهازية إلى فشل.

استطاع المخرج أن يحقق الإسقاط الفكري الذي أراده من هذا الفيلم، واستطاع أن يقول من خلاله أن الانتهازية لن تؤدي بصاحبها إلا إلى الفشل والموت، بينما يظل الشعب هو الذي بيده كل شيء وهو المنتصر في النهاية «المشهد الختامي للشعب وحده يتصدى لجند الأعداء وينتصر عليهم».

وظف المخرج مشاهد الرقص في الفيلم والتي رآها بعض النقاد مبالغا فيها للتعبير عن أحلام الانتهازي جابر بالنساء، والثروة، أو لتفسير ظلم السلطة في مشهد اغتصاب الفتاة، أو لإبراز الوزير غارقا في ملذاته «مشاهد الجنس بين الوزير والجارية».

كفر قاسم:[20]

انتج عام 1974 من إخراج برهان علوية، أما الممثلون الرئيسيون في الفيلم فهم عبد الرحمن آل رشي، احمد أيوب، سليم صبري، شفيق المنفلوطي، شارلوت رشدي، زينه حنا، انتصار شما، قام بتصويره بيتر اونجيه.

يرصد الفيلم من خلال مقدرة سينمائية متمكنة قصة الصراع العربي- الإسرائيلي من خلال المأساة المرعبة التي وقعت في كفر قاسم في 29 تشرين

الأول من عام 1956[21] عندما أعلن الحاكم العسكري الإسرائيلي منع التجول في القرية، وكان عدد كبير من أهلها خارج القرية يعملون في الحقول والمشاغل دون أن يكون لديهم علم بمنع التجول الذي ابلغ لمختار القرية قبل نصف ساعة من موعده فقط، وعندما عاد الأهالي إلى القرية حصدتهم رشاشات الجنود الإسرائيليين بحجة انهم خالفوا أوامر منع التجول، وكان عدد شهداء المجزرة سبعة وأربعين شهيدا من الرجال والنساء والأطفال.

لم يكن فيلم كفر قاسم-كما أكد النقاد-مثل غالبية الأفلام المنتجة عن القضية الفلسطينية أي مجرد صور تتابع، وإنما كان عملا سينمائيا متكاملا ووثائقيا، اعتمد على الأحداث الروائية التي أعاد بها تركيب الواقع في قرية كفر قاسم الفلسطينية قبل وأثناء وبعد المجزرة، وذلك في تحليل علمي جاد وواضح، ومن خلال رؤية إبداعية محددة قوية، أثبت بها برهان علوية جدارته كمخرج سينمائي كبير، وهو يقدم تحليلا للواقع السياسي والاقتصادي والثقافي في تلك الفترة والذي كان يعيشه العرب الفلسطينيون داخل أراضيهم المحتلة، فاضحا بذلك النظرة العنصرية الإرهابية التي يمارسها العدو الصهيوني ضد المواطنين الفلسطينيين في أراضيهم المحتلة. كل ذلك عبر بناء سينمائي وفكري يؤدي في النهاية إلى عدالة القضية الفلسطينية وتأييد نضال الجماهير العربية الفلسطينية المشروع من اجل تحرير أراضيها والدفاع عن حقوقها المسلوبة.

من هنا لم يكن مستغربا أن يحدث الفيلم -عندما عرض في باريس وفي أماكن أخرى من العالم-ضجة كبيرة لأنه استطاع أن يصل من خلال الطرح الموضوعي والتوثيقي والفني إلى الرأي العام العالمي، مما يؤكد أن السينما سلاح هام في القضية العربية عندما نحاول أن نستخدمها الاستخدام الصحيح.

نال الفيلم الجائزة الذهبية وجائزتين أخريين في مهرجان قرطاج كما كان حديث نقاد السينما في العالم لأنه كشف مدى زيف وادعاء الصهيونية وكشف الواقع المر الذي يعيشه الفلسطينيون تحت نير الاحتلال الصهيوني، الذي اغتصب أرضهم ثم فرض عليهم نوعا من الحياة الذليلة القاسية، وهو لا يتورع عن هدم بيوتهم وتهجيرهم وتنفيذ مجازر جماعية فيهم.

من هنا كان فيلم كفر قاسم من أهم الأفلام التي حققت عن القضية الفلسطينية أن لم يكن أهمها على الإطلاق.

الاتجاه المعاكس:

إنتاج عام 1975، أخرجه مروان حداد وقام بأدوار البطولة فيه كل من: منى واصف وبسام لطفي وعبد الهادي الصباغ وصباح جزائري ويوسف شويري، وكتب السيناريو حسن سامي يوسف ومروان حداد، وقصة هذا الفيلم محاولة جادة لرصد وتحليل المعاناة اليومية لمجموعة من الشباب من انتماءات اجتماعية وطبقية مختلفة في فترة ما بعد نكسة حزيران 1967، وانعكاس تلك المرحلة على مختلف همومهم السياسية والاجتماعية والحياتية وسيطرة الشعور بالخيبة السياسية والاستغراق باجترار مرارة الهزيمة والإحساس بعدم جدوى العمل من اجل تجاوزها.

في الوقت ذاته يؤكد الفيلم على دور النموذج الإيجابي الذي لم تفقده الهزيمة قناعاته بضرورة تجاوزها والتحرك من اجل ذلك على مستوى الممارسة العملية التي تتجسد بأوضح واصدق مظاهرها في الكفاح المسلح.

إن التصدي لمثل هذا الموضوع الصعب يعتبر خطوة جريئة ومتقدمة من المخرج مروان حداد، وان كان لا ينفرد وحده في هذا المجال فان اكثر مخرجي القطاع العام في سورية حاولوا أن يتصدوا للأفلام السياسية وان يرصدوا من خلال أعمال مختلفة في الطرح والمضمون والمستوى واقع معاناة الإنسان العربي في معركته الطويلة ضد القهر والعدوان والاحتلال والاستغلال.

حاول المخرج أن يبتعد عن الفذلكة السينمائية وان يصور فيلمه بنوع من الواقعية التي تطرح شريحة حياتية معينة من حياة شبان يعيشون نوعا من الضياع واللامسؤولية في المشاكل الفردية، بحيث يشكل إطارهم الاجتماعي نوعا من الانشوطة حول عنق عاطف المتأزم من حادث عاشه في حرب حزيران، بينما نرى رفيقه الآخر متأزما أيضا ولكن من خلال نظرة موضوعية للأمور تجعله في النهاية يرفض الحياة الهانئة مع المرأة التي أحبته، و يلتحق بالعمل الفدائي ليستشهد في إحدى العمليات.

الأحمر والأبيض والأسود:

إنتاج عام 1977، أخرجه بشير صافية، ولعب دور البطولة فيه عدد من الأطفال بالإضافة إلى الممثلين منهم احمد عداس ومنى واصف.

ترصد قصة الفيلم صورا من المجتمع بين 1967 و 1973 وكيف انقلبت المفاهيم لدى قطاعات اجتماعية مختلفة.

ولما كان معظم أبطال الفيلم من الأطفال فان تحقيقه من المهمات الصعبة التي تواجه السينمائي عادة.

قلنا إن الفيلم يقدم شريحة اجتماعية تضم مجموعة من الأطفال النازحين عن أرضهم التي اقتلعهم منها الاحتلال الصهيوني لكي يواجهوا من ثم شرطا قاسيا جدا في بيت آبي حمدي الجشع، والذي لا يتورع عن أن يسحق فيهم البقية الباقية من الأمل في الاستمرار ضمن شروط الحد الأدنى لتوفر المناخ المناسب لهم.

إذن فنحن أمام موضوع جديد ودقيق لا يمكن النظر إليه إلا تجربة جادة ضمن الإطار العام للعمل السينمائي المحلي.

الأبطال يولدون مرتين:(22)

إنتاج عام 1977، أخرجه صلاح دهني ولعب دور البطولة فيه: عماد حمدي وفراس دهني ومنى واصف وصباح جزائري، و يعتبر خطوة متقدمة وعملا متميزا بين الأفلام العربية التي أنتجت في عدة أقطار من الوطن العربي وعالجت موضوع الاحتلال الصهيوني في فلسطين ومقاومة الشعب العربي الفلسطيني له. ويؤكد هذا الرأي التقدير الذي لقيه الفيلم في مهرجان موسكو السينمائي 1977، وفي مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1977، وما كتبه عنه النقاد في الصحف من خلال العروض الخاصة التي قدم من خلالها أو العرض الجماهيري الذي قدم به في صالة الكندي وضرب رقما قياسيا في استقطاب الرواد.

يقول صلاح دهني: إن همي الأساسي كان أن أضع فيلما يصل إلى الجماهير في بلادي التي تشوه أذواقها ما دفقات لا تنتهي من الأفلام المصرية والأوروبية وأفلام القطاع الخاص المحلي، ومع احترامي للجان التحكيم في المهرجانات فأنني حين كنت أعمل في الفيلم لم اكن أفكر. قط بإرضائها، بل كان همي أن أسوق القصة بلغة سينمائية بحتة وبسرد مبسط وأسلوب بعيد عن طليعية كاذبة ومقلدة، مستغنيا بذلك كله عن المشوقات التقليدية في الأفلام الاستغلالية الابتزازية ومبتعدا عن التعالي على الجمهور. إن عمل مثل هذا الفيلم في الظروف الاجتماعية والسياسية الراهنة في المنطقة وفي ظروف استثمار سينمائي في الوطن العربي يسيطر عليه قطاع خاص يضع التجارة في سلم اعتباراته الأولى والوحيدة لهو

ضرب من التحدي وقبول بمسؤولية خطيرة من جانب صانعي الفيلم ومن جانب الجهة المنتجة التي هي المؤسسة العامة للسينما في دمشق.

نستطيع بعد هذا أن نقول-وبعد مشاهدة الفيلم-إن صياغته على النحو الذي بينه المخرج كانت صياغة ناجحة، استطاع من خلالا أن يصل أيضا إلى الجمهور الأجنبي والى الرأي العالمي من خلال الاستقبال الحافل الذي استقبل به الجمهور الفيلم في قاعة العروض الكبرى بفندق روسيا بموسكو، إذ صفق الجمهور لهذا الفيلم مع انه جمهور صعب ومتصلب وقادم من جميع أنحاء العالم، ولا تربطه بالقضية الفلسطينية التي هي المحور الأساسي لقصة الفيلم أية رابطة، إذن فان ما يشد مثل هذا الجمهور هو العمل الفني ذاته بالدرجة الأولى.

القلعة الخامسة:[23]

أثار هذا الفيلم الذي أخرجه بلال الصابوني عام 1978 حوارا واسعا في الندوة التي عقدت لمناقشته في مهرجان دمشق السينمائي الأول.

والواقع أن المخرج بذل في هذا الفيلم جهودا كبيرة من خلال اختيار قصة صعبة ومن خلال تحريك المجموعات بالإضافة إلى المكان المحدد الذي صورت فيه مشاهد الفيلم وهو السجن.

يقول المخرج إن الفيلم يتناول قضية الصراع بين الشعب والسلطة التي تحكم بوسائلها القمعية، وهو عن فترة معينة في تاريخ سورية، وإذا كنت قد اخترت شريحة معينة فلأنه ليس مطلوبا مني أن اعرض مجمل تلك المرحلة، كنت باختصار أمام قضية شاب اعتقل نتيجة للتشابه بين اسمه واسم سياسي حقيقي، وأمام ظروف معينة طرحت أمامه قضايا معينة فتحول هذا الإنسان تدريجيا إلى إنسان منتقم.

حبيبتي يا حب التوت:[24]

أخرج عام 1978، و يقول مروان حداد مخرج الفيلم: إن اختياري لرواية احمد داوود لم يكن اعتباطيا فلقد اخترت الرواية لأنني رأيت فيها مادة تصلح للعمل السينمائي وليس بنقلها كما جاءت في النص.

هناك عدة قضايا استوقفتني في الرواية شعرت أنها تستحق أن يؤكد عليها، وخاصة تلك القضية التي تبرز كيفية سقوط الشاب الذي كان معلما في القرية وهو يتابع تحصيله الجامعي في الوقت ذاته، وكيف ينتقل إلى

المدينة للعمل في إحدى الوزارات بعد أن يكون قد حقق في القرية العديد من الإنجازات، أهمها شق طريق رئيسية إلى القرية، ومجابهته لبقايا الإقطاع وأزلامهم، ويستمر الصراع في المدينة بعناصر أخرى، حيث إن هذا الشاب بحكم موقعه في الوظيفة ترتبط به مصالح العديد من كبار التجار الذين يعملون على احتوائه وشرائه وتحويله إلى أدواتهم. وما يسعى الفيلم إلى تأكيده ليس هو سقوط هذا الشاب بمقدار السعي لكشف أسباب هذا السقوط ومحاولة تحليلها.

هذه الأسباب التي تتجسد في استمرار سيطرة رأس المال لكبار التجار على الكثير من فعاليات العمل الاقتصادي والاجتماعي.

بقايا صور:

رواية أخرى للكاتب الروائي الكبير حنا مينه تتحول إلى فيلم سينمائي تنتجه المؤسسة ويخرجه نبيل المالح.

وحول هذا الاختيار يقول المحرج:

اخترت -بقايا صور-لأن الكثير من أعمال حنا مينه تثيرني وأتمنى أن أقدمها سينمائيا واعتقد أني قادر على إضافة شيء ما في خلالها، و بخاصة روايات (الشمس في يوم غائم) و(الياطر) و(الشراع والعاصفة) أما رواية (بقايا صور) فقد أثارتني لأنها درامية هامة رغم أن العمل في أساسه ليس عملا دراميا، وإنما هو رواية سردية لتاريخ شخصي.

رغم هذا رأيت فيها عددا كافيا من المواقف التي يمكن أن تخلق فيلما دراميا، وعند معالجتي للسيناريو مع الزميلين سمير ذكري وعمه مرعي حاولنا أن ننتقي أقساما من الرواية، اعتبرنا أن الرواية مؤلفة-على سبيل المثال-من ألف قطعة حجر انتقينا منها الأجمل والأهم لعمل درامي، انتقينا ثلاثمائة حجر، وأعدنا البناء بشكل جميل وجديد مع الاحتفاظ بالروح الحركية الأساسية للعمل التي في رواية بقايا صور، وجعلناها فيلما سينمائيا له بداية وله ذروة وله على الأقل سردية خاصة مختلفة عن سردية الرواية.

الخيار أمامنا كان القدرة على الانتقاء وانتقينا هذه المادة ضمن قاعات بان هذه المادة هي الأفضل لصنع فيلم. وإذا لخصنا الموضوع تلخيصا كثيفا جدا نقول[25]إنها قصة أسرة تحمل رغبة فردية للعيش بشكل أفضل من واقعها المعاش، ذلك البحث عن سراب الخلاص يلاحقها دائما، ضمن هذا

السياق قليلا ما تناولنا الأفراد بفرديتهم، حاولنا أن نعرضهم كعناصر في مجتمعنا ضمن بيئة ووضع سياسي واقتصادي معين. بتعبير آخر: حاولنا في هذا الفيلم وقدر الإمكان أن نعبر عن ظروف متماثلة معينة تبحث عن وجود محدد، له معنى ضمن واقع اقتصادي واجتماعي وسياسي واضح المعالم، والتأثر المتبادل بين العمليتين. الفيلم عمليا مقسم إلى ثلاثة أجزاء وقد حاولت إخراجيا أن احصل على أجواء مختلفة، وسعيت أن اجعل التكوينات بصرية اللون وتشكيلات الإحساس بالبيئة مختلفة بين جزء وآخر ليعبر عن جو المدينة في العشرينات وجو القرية الزراعية المحصنة وجو القرية الجميلة.

المصيدة:[26]

إنتاج عام 1979، وإخراج وديع يوسف عن قصة لعلي عقلة عرسان، وهو الفيلم الروائي الأول الذي يحققه هذا المخرج بعد أن حقق مجموعة من الأفلام القصيرة والمتوسطة الطول، ونال بعضها جوائز مثل (القتلة) و(تحية من القنيطرة) وأفلام حرب تشرين والاغتصاب في ثلاثية العار، وهو هنا يقول:

لي ثقة بتحقيق فيلم روائي هام من خلال هذه القصة يعكس موضوعا معاصرا نتلمس فيه منهج السينما الواقعية بعيدا عن الزيف والابتذال.

والواقع أنني تعاونت بشكل جيد مع المؤلف السيد علي عقله عرسان الذي كتب السيناريو وشارك السيناريست حسن يوسف معنا في هذه العملية بصفة مستشار درامي.

الأفلام التسجيلية:

حققت المؤسسة مجموعة من الأفلام المتميزة في هذا المجال انطلاقا من أهمية الفيلم التسجيلي القادر على خلق علاقة مباشرة وغنية بالواقع اليومي بكل إيقاعاته-وطاقته الشعرية الأصيلة، دون أن يستعين الفنان بصورة ممثلة ومصنوعة من الواقع ذاته، ذلك لان عملية إعادة بناء الواقع وفق تصور ذاتي تحدده معرفة غير مشترطة أصلا إنما تنوب عنها عملية مونتاج تعتمد الحياة كما هي وتقوم بتنظيم الواقع المرئي نفسه، وتقوم بتوليف العالم الفعلي وفق إدراك يتجانس مع الأسلوب الفني الذي يتوصل إلى كشف الواقع اليومي بوسائل فنية حسية وعن طريق تثبيت وقائع جديدة تبقى في الحالات العادية خفية أمام عيون الناس ولا يمكن الوصول إليها.

سينما القطاع الخاص:[27]

كانت سينما القطاع الخاص تمثل مرحلة في تاريخ السينما في سورية بين نهاية العشرينات وأوائل الستينات تختلف كليا عن المرحلة التالية في إنتاج القطاع الخاص. وقصة السينما في القطاع الخاص محزنة مضحكة مريرة تكونت فصولها في مناخ غير صحي لأنها سبقت القطاع العام في بداية الإنتاج، وكانت تقليدا لأسوأ ما أنتجت السينما العربية-وفي مصر بصورة خاصة-من أفلام تجارية طغت على السوق العربية وأفسدت ذوق الجمهور الذي لم يعد يرى في السينما سوى وسيلة للتسلية الفارغة يشده إليها إعلان مثير أو صورة صارخة أو ادعاء بأن الفيلم ساعتان من الضحك المتواصل.

وقد أعطى التعاون الفردي بين المنتجين السوريين وبعض كتاب السيناريو أو المخرجين أو الممثلين المصريين أسوأ صورة عن التعاون بين الفنانين العرب الأشقاء، إذ لم يتم في إطار مدروس ولا عن طريق مؤسسات السينما أو غيرها من المؤسسات الثقافية، بل في إطار المصلحة البحتة، ذلك لان المنتج السوري عندما بدأ في أوائل الستينات بإنتاج الأفلام السينمائية-طمعا في الربح المادي وليس لأي سبب آخر-لم يجد أمامه في سورية من يكتب له السيناريو فلجأ إلى مصر صاحبة التجربة القديمة في هذا المجال حيث وجد المنتج أمامه أصنافا عديدة من السيناريوهات، بعضها جيد مرتفع الثمن بالنسبة للمنتج الذي يتعامل بالعقلية التجارية، والبعض الآخر سطحي وتافه وربما مرفوض في مصر نفسها، ولم يتردد المنتج السوري-واللبناني أيضا-في شراء هذا النوع الرخيص كما أن عملية البيع تتم بالجملة، ويعرف العاملون في قطاع السينما انه في عام 1971 اشترى أحد المنتجين من مصر عشرين قصة سينمائية دفعة واحدة مقابل مبلغ محدود.

وقد وجد بعض كتاب السيناريو المصريين في المنتج السوري فرصة لتعريف نصوصهم التي لم تجد لها سوقا في القاهرة[28] كما أن بعضهم لجأ إلى إعادة كتابة قصص أفلامهم القديمة بعد أن حولوها بصورة اعتباطية إلى الجو السوري، فأصبحت الإسكندرية اللاذقية والقاهرة دمشق، وتحول علي الكسار إلى آبي صياح وإسماعيل ياسين إلى عبدو.

هذا نوع، وهناك نوع آخر من المنتجين لجأ إلى إعادة كتابة قصة فيلم أجنبي وتحويله إلى الجو السوري، وقد صدف اكثر من مرة أن عرض في

دمشق فيلم من الإنتاج المحلي في إحدى الدور وفي دار أخرى عرض في الوقت نفسه الفيلم الأجنبي الذي لطش عنه أصحاب الفيلم قصة فيلمهم دون أن يكون هناك أية وسيلة للمحاسبة.

أما النوع الثالث من السيناريوهات فهو الذي يكتبه الفنانون أنفسهم وأحيانا دون أية أرضية فكرية أو ثقافية[29]، وهكذا تضيع شخصية الفيلم السوري ويصبح مجرد صورة ممسوخة للفيلم المصري التقليدي الذي تخلت عنه السينما المصرية نفسها، أو صورة أخرى ممسوخة لفيلم أجنبي انتج بمواصفات مغايرة وبإمكانات مختلفة وضمن ظروف تاريخية واجتماعية وفنية لا تتصل من قريب أو بعيد بظروفنا المحلية القطرية، أو حتى العربية القومية.

أما بالنسبة للمخرجين فالأمر لا يختلف عنه بالنسبة لكتاب السيناريو، ذلك لان اكثر منتجي القطاع الخاص لجأوا بدورهم إلى المخرجين المصريين- وبينهم مخرجون كبار لهم باع طويل في مجال السينما، ولكنهم وقعوا تحت تأثير الإغراء المادي، وقد شارك في اخرج أفلام القطاع الخاص في سورية من مصر: سيف الدين شوكت وسيد طنطاوي ونيازي مصطفى ويوسف عيسى وعاطف سالم وحسن الصيفي وحلمي رفلة ونجدي حافظ ويوسف معلوف، وحسن رضا ومحمد ضياء الدين وغيرهم، بالإضافة إلى عدد من المخرجين اللبنانيين، أما من المخرجين السوريين فإن قلة منهم هم الذين قبلوا أن يتعاونوا مع القطاع الخاص.

والمعروف أن المخرج المصري كان يحضر إلى سورية في رحلة سياحية، ومن اجل الكسب المادي فقط، ولهذا كان يسلق الفيلم في أيام قليلة، حتى إن أحد الأفلام تم تصويره كاملا في ثلاثة عشر يوما وخلال اقل من شهر كان جاهزا للعرض.

لهذا نجد أن سينما القطاع الخاص مع أنها أنتجت أربعة أضعاف أفلام القطاع العام من حيث العدد غير مهيأة بطبيعتها لان تلعبا أي دور ثابت في تركيز الصناعة السينمائية وإرساء أسس متينة لها، وحتى في البحث عن صيغة إنتاجية تخرج بالسينما عن كونها مجرد أداة لجني الربح، ولذلك ستظل تفتقد في إنتاجها أدني حد من الأمانة للواقع الاجتماعي، ولن يمكنها طرح أية مشكلة عامة طرحا جادا بحيث تسهم في رفع درجة الوعي الاجتماعي والسياسي.

صالات السينما وجمهورها:[30]

من تتبع الأرقام والإحصائيات نجد أن عدد مبالاة السينما في سورية كان عام 1957 ستين صالة، وارتفع العدد في عام 1960 إلى تسعين صالة، ثم ارتفع في عام 1963 إلى مئة واثنتي عشرة صالة، وهبط الرقم بعد ذلك في عام 1973 أي بعد عشر سنوات إلى مئة وصالتين، منها ست صالات فقط تابعة للمؤسسة العامة للسينما وتحت إشرافها، وهي صالات الكندي[31] في كل من دمشق وحمص وحلب واللاذقية ودير الزور وطرطوس، أما الصالات الأخرى فيديرها القطاع الخاص.

و يتركز حوالي 48 بالمائة من هذه الصالات في محافظتي دمشق وحلب، والباقي تتوزعه المحافظات الأخرى بنسب متفاوتة.

يتضح هنا أن عدد صالات السينما لا يمكننا من الوقوف على أبعاد الواقع السينمائي في سورية لان هذا العدد محكوم بعوامل عديدة أهمها:

1- قدرة هذه الصالات على الاستيعاب أي عدد المقاعد التي يحويها كل منها.

2- المستوى الراهن لهذه الصالات من الناحية الصحية والمعمارية والتقنية وغيرها، ومن جهة أخرى فان توزع صالات السينما على محافظات القطر لم يأت إلا من خلال تفاعلات اقتصادية واجتماعية وبيئية وتنظيمية في العاصمة وفي المحافظات، وهذه العوامل هي التي حددت عدد الصالات و بالتالي عدد المشاهدين وفئاتهم العمرية والنوعية والاقتصادية.

الاستيراد والتوزيع والتصدير:

ظلت عملية استيراد وتوزيع الأفلام السينمائية بأيدي تجار القطاع الخاص حتى عام 1969.

ففي الحادي عشر من شهر تشرين الثاني 1969 وتحت الرقم 2543 صدر مرسوم حصر واستيراد الأفلام السينمائية وتوزيعها داخل القطر وخارجه وأنيط استيراد الأفلام السينمائية وتوزيعها بالمؤسسة العامة للسينما التي أحدثت عام 1963.

وجاء في الأسباب الموجبة للحصر ما يلي:

تعتبر الأفلام السينمائية المصورة والمعدة للعرض العام من الوسائل الإعلامية والثقافية الهامة التي لها مساس مباشر بالجماهير كما أن لها تأثيرا كبيرا

على الناشئة ومستقبلها وسلوكها، ولما كان ما يجنح إليه مستوردو هذه الأفلام لا يتعدى المبدأ المادي وما يلحق به للحصول على اكبر قدر ممكن من الربح فقد أهمل التفكير بالمردود الخلقي والثقافي وغابت المصلحة العامة.

ومستقبل الجيل الجديد انحصر بنوعية معينة من الأفلام لا تخدم إلا جيوب المستوردين، ومن هذا المنطلق ارتأينا ضرورة حصر واستيراد الأفلام بالقطاع العام ليقوم بواجبه أصلا لتسخير هذه الوسيلة الإعلامية لتنمية الشعور وتوجيهه ورفع المستوى الفني والثقافي والاجتماعي لدى الجماهير، ووضع هذا الفن الرفيع في المستوى اللائق ليتيح للجماهير المتعة والفائدة في وقت معا، ولما كانت المؤسسة العامة للسينما هي القطاع الوحيد المختص في القطر فقد ارتأينا أن تمارس حق الاستيراد والتوزيع وتتحمل أرباح وخسائر هذا المشروع التجاري.

4 السينما في لبنان

على الرغم من أن السينما في لبنان بدأت في وقت متقارب مع السينما في كل من مصر«1927» وسورية «1928»، وذلك في عام 1929، فقد أخذت منحى خاصا بها أملته ظروف وتناقضات القطر اللبناني وطبيعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فيه، فكان هذا التفاوت في الخط البياني للإنتاج السينمائي فيه، كما ونوعا، وفي مراحل متعاقبة أو متقاربة، فتارة نحن أمام محاولات لبعض الأجانب تدخل في باب المغامرة، وتارة نحن أمام محاولات جادة لسينمائيين شباب يجهدون بإخلاص لتحقيق سينما عربية متقدمة في لبنان. ثم نجد أنفسنا فجأة أمام موجة من الإنتاج التجاري المختلط «ولا أقول المشترك» بين مصر ولبنان، وذلك من خلال تعاقب طفرات الإنتاج الغزير أو فترات الركود الذي يصل درجة الموت.

وعندما بدأت المحاولات الأولى للإنتاج كان لبنان تحت الانتداب الفرنسي، وقد صدر أول قانون بالترخيص لعرض «الروايات السينمائية» في لبنان عام 1926. وفي الفترة الممتدة من عام 1930 حتى الاستقلال عام 1943 تم إنتاج ثلاثة أفلام يطغى عليها طابع المغامرة الفردية وبوساطة مخرجين أجانب،

بحيث لم تكن البداية ذات هوية لبنانية «سنتعرض للتفاصيل فيما بعد».

وعلى الرغم من هذا فقد أدى إنتاج هذه الأفلام إلى إصدار قانون الترخيص بالتصوير السينمائي عام 1943، وقانون الشروط الواجب توافرها في الشركات السينمائية عام 1939، والملاحظ أن محاولات الإنتاج الأولى- وقد انسحب هذا على الإنتاج التالي فيما بعد-لم تنشأ داخل إطار عدد، ولم تكن هناك ضمانات كافية لحماية وتطوير باكورة الأعمال السينمائية التي حققها نفر من الهواة في نهاية العشرينات وفي الثلاثينات، ومع هذا فان مؤرخي السينما يعتبرون فيلم «مغامرات الياس الحبروك»[1] الذي أنتجه وأخرجه عام 1929 رجل إيطالي اسمه «جوار دانوبيدوتي» أول فيلم لبناني، وهو كما أطلق عليه آنذاك «كوميديا اجتماعية انتقادية صامتة». تعالج مشكلة الهجرة التي بدأت عام 1929 تتفشى بين أوساط الشباب للدرجة أن عدد المهاجرين بلغ في ذلك العام ما يقارب الخمسين آلفا.

يروي الفيلم مغامرات مهاجر لبناني عاد من أمريكا ووجد أقاربه وأهله بعد غياب طويل، وقد حوى الفيلم بعض اللقطات من الرقص الأسباني عل إيقاع «الكاستاينيت» أو «الصاجات»،وحينما عرض الفيلم رافقته موسيقا اسطوانات لتطعيم المشاهد بشيء من الحركة، وقد جرى تصوير المشاهد بوساطة كاميرات ماركة «كينامو» وأشرطة ملفوفة داخل بكرات تحتوي كل منها على شريط طوله ثلاثون مترا، وتم تحميض وتطهير الفيلم في معمل صغير أقامه المخرج بنفسه، فوضعت الأشرطة في أحواض مملوءة بسوائل التحميض وجففت بوساطة الإطارات.

كان الفيلم ثمرة جهود عدد من الهواة، إذ أعان المخرج فيه فريق من أصدقائه تفتقر عناصره إلى الخبرة والدراية. ولهذا لم يكلف سوى ثمن الأشرطة وأجرة الأيدي العاملة.

غير أن هذا الفيلم ظل رهين العلب ولم يعرض في أية صالة من صالات السينما، الغي عرضه في سينما «رويال» قبل الموعد المحدد بأسبوع لان الصالة أقفلت أبوابها لتركيب أجهزة السينما الناطقة، أي أن هذا الفيلم الصامت كان أول ضحايا السينما الناطقة، وعندما قامت الحرب العالمية الثانية ألقى الفرنسيون القبض على مخرج الفيلم-لأنه إيطالي-وأودعوه سجن «المية مية» فسلم نسختين من الفيلم إلى صديق له، مع النيجاتيف،

ولكن هذا الصديق سعى مسرعا للتخلص من هذه الأفلام القابلة للاحتراق، فباعهما إلى السفارة البلجيكية التي كانت تشتري آنذاك نسخ الأفلام لتصنع منها مواد متفجرة وهكذا أكلت نار الحرب-بين ما أكلت-وثيقة سينمائية تاريخية هامة عن صناعة السينما في لبنان.

بعد هذه البداية المأسوية، وفي عام 1933 أنشأت السيدة هيرتا غرغور-وهي لبنانية من اصل ألماني-بالتعاون مع نقولا قطان وجورج حداد، صاحبي مجموعة دور سينما أمبير في لبنان وسورية شركة باسم «منار فيلم»[2] وقد أرسلت هذه الشركة السيد جورج كوستي إلى باريس لقضاء فترة تدرب في استوديوهات «باتيه» دامت ستة اشهر، تمرن خلالها على التقاط المناظر، وعمل في المختبرات، ثم عاد إلى لبنان ليكون أول فني سينمائي لبناني، كما أن الشركة استحضرت فنيين وأجهزة تصوير وتسجيل صوت من إيطاليا، كما استقدمت المخرج دي لوكا ومهندس الصوت «روسي» وبعض الفنين الآخرين، وكان التقاط المناظر الداخلية مجري في صالون دار غرغور الذي حول إلى بلاتوه، أما المختبر فكان يحتوي على إطارات خشبية تلف حولها الأشرطة، توطئة لوضعها في أحواض من الأسمنت المطلي بنوع من الدهان العازل.

وكانت هناك غرفة للتجفيف معزولة عن الغبار تحتوى على جسم أسطواني طوله سبعة أمتار وقطره أربعة أمتار، يدور حول نفسه، وكاف لتجفيف مئتي متر من الأشرطة مرة واحدة، وبفضل هذا المختبر أنتجت الشركة فيلم «بين هياكل بعلبك» وهو ناطق باللغة العربية ومترجم إلى الفرنسية، وقد كلف إنتاجه ثلاثين ألف ليرة لبنانية، وكان هذا المبلغ يعتبر آنذاك ثروة كبيرة، ولكن الفيلم لقي نجاحا طيبا، وعرض في اكثر من صالة لبنانية، وبيعت منه خمس نسخ إلى فرنسا وأفريقيا والأقطار العربية، مما أتاح للشركة المنتجة أن تغطي النفقات وتحقق ربحا معقولا، وان كان هناك رأي آخر يقول إن هذا الفيلم لم يحقق أرباحا لأنه كان ضعيفا، ولان الآراء تكاثرت حول إخراجه فجاء مبتورا وقصته مفككة، وهزيلة، على الرغم من الوجوه الفنية التي حشدت فيه، ومنهم بطلته المطربة نينا خياط التي كانت تلقب بكوثر بلبل العرب، وكذلك ادريان عرب، وسليم رضوان، وأمين عطا الله «كشكش».

مهما يكن من أمر فقد فسخت الشركة التي كانت قائمة بين غرغور وقطان من ناحية و «منار فيلم» من ناحية ثانية، واستمرت الأخيرة تمارس نشاطا

محدودا حتى عام 1938 ,[3] وقد اقتصر نشاطها على إنتاج جريدة أخبارية تهتم بالأحداث السياسية والاجتماعية الهامة مثل انتخاب الرئيس اده ووفاة الرئيس دباس، وكانت تعرض هذه الجريدة الإخبارية في صالات المدينة.

كما أنتجت هذه الشركة بعض الأفلام الوثائقية عن لبنان وسورية، وعندما حلت الشركة سافر السيدان كوستي وبيروتي إلى بغداد بناء على دعوة تلقياها من الحكومة العراقية لتصوير فيلم وثائقي عن العراق طوله 600 متر كان قد تقرر عرضه في معرض نيويورك، وعند عودة السيد كوستي إلى لبنان عمل لحساب المفوض السامي الفرنسي في إنتاج جريدة إخبارية تهتم بالدعاية للفرنسيين، لكن نشوب الحرب العالمية الثانية أدى إلى شل ما تبقى من نشاط الشركة والنشاط السينمائي في لبنان بشكل عام. نستدرك هنا لنقول أن جوردانو بيروتي اخرج فيلما آخر باسم «مغامرات أبو عبد» عام 1931 لم يكن حظه افضل من فيلمه الأول «مغامرات الياس الحبروك».

وفي مرحلة بعد الاستقلال[4] بدأت مرحلة جديدة للسينما في لبنان، عندما أنتجت شركة حداد ورويق اللبنانية السورية فيلمين في إخراج علي العريس.

- بائعة الورد عام 1943.
- كوكب أميرة الصحراء عام 1946.

وكان الفيلم الثاني بدويا غنائيا عرض عام 1948 في سينما ماجستيك، ولكنه لم يحقق أي ربح لان الإخراج كان هزيلا وكذلك التصوير وتسجيل الصوت، وقد مرت السينما اللبنانية بعد هذه الأفلام بفترة توقف للمرة الثانية حتى غاية عام 1951 حيث بدأت المرحلة الثالثة[5].

وهكذا نجد أن عدد الأفلام التي أتنتجها الرواد المغامرون في السينما اللبنانية بين أعوام 1929 , 1952 كان ثمانية أفلام فقط، منها فيلمان حافلان بالمغامرات على نمط أفلام تشارلي تشابلن من الناحية الشكلية، وان كانت مغامرات ساذجة ومواقف ظن أصحابها أنها طريفة، وفيلمان سياحيان، وفيلم بدوي وثلاثة أفلام حائرة بين الدراما والكوميديا.

بدأت بعد ذلك مرحلة جديدة من تاريخ السينما في لبنان[6]، وقد ظهرت في هذه المرحلة أسماء جديدة لمخرجين شبان كانت لجهودهم آثار واضحة وعميقة في دفع الإنتاج السينمائي وتطويره، خاصة بعد أن أنشئت في الاستوديوهات مثل استديو هارون، واستديو الأرز، أنشئا عام 1952،

وكانا مجهزين بمعدات إنتاج مستوردة ومعدات محلية للمختبر، وكان استديو الأرز مجهزا بالأدوات اللازمة لعمليات الدوبلاج.

وفي تلك الأثناء أنتجت أفلام جديدة، وظهرت أسماء جديدة، فاشترك ستديو الأرز عام 1953 مع جورج قاعي في إنتاج الخراج فيلم «عذاب الضمير» باللغة العربية الفصحى، وتدور قصته حول يقظة الضمير، وتتسم بأسلوب لبناني بحت، وقد عرض الفيلم خمسة عشر يوما في سينما متروبول «درجة أولى» وبيعت من الفيلم ثلاث نسخ فقط لعراق والأردن والكويت، ولعله من الطريف أن يذكر أحد النقاد أن فشل الفيلم كان بسبب اعتماده اللغة الفصحى وبسبب صعوبة فهم الجماهير هذه اللغة.

الفيلم الآخر لجورج قاعي كان «قلبان وجسد» وقد تكلف إنتاجه 1975 52 ألف ليرة، ولكنه حقق دخلا بلغ مائة ألف ليرة على الرغم من اختلاف الشركاء والمصاريف الإضافية التي نتجت عن التأخير في إخراجه، وقد عرض الفيلم طيلة ثلاثة أسابيع في قاعة سينما أوبرا و بيعت منه سبع نسخ للأقطار العربية وإفريقيا والبرازيل واستراليا.

وبرز بعد ذلك المخرج المسرحي ميشال هارون، وكانت مسرحياته آنذاك تنال نجاحا شعبيا كبيرا، فدخل ميدان الإنتاج والإخراج السينمائي بعد أن أنشأ استديو صغيرا قرب منزله، صور فيه فيلمه «الزهور الحمراء» ولعب دور البطولة فيه إلى جانب جورج دفوني وايلين فريحه، و يعتبر هذا الفيلم حتى اليوم الفيلم الكلاسيكي اللبناني الوحيد الذي يمكن الاحتفاظ به في المكتبات السينمائية نظرا لأصالته وصدقه وتميزه.

والواضح أن هذه المرحلة شهدت تجديدا ملحوظا في النشاط(7) فقد وظفت رؤوس أموال كبيرة في صناعة السينما، وأقيمت استوديوهات جديدة مجهزة بأحدث المعدات اللازمة لجميع مراحل إنتاج الشريط السينمائي مثل ستديو بعلبك، وستديو«نيراست سوند» واستديو هارون والاستديو العصري الذي حل محل الشركة اللبنانية-السورية التي لم تنتج أي شريط سينمائي.

في هذه المرحلة وفي عام 1957 ظهر في لبنان مخرج طليعي جديد أحدث ظهوره ضجة في الوسط السينمائي اللبناني، وهو المخرج جورج نصر الذي اخرج في ذلك العام فيلمه الشهير «إلى أين» وقد أثار هذا الفيلم استحسان وإعجاب النقاد الفرنسيين عندما عرض في مهرجان كان

في العام نفسه، وتتناول قصة الفيلم مأساة فلاح لبناني هاجر إلى أمريكا.

وقد وصف فيلم «إلى أين» بأنه محاولة جديدة في الشعر اللبناني، ووثيقة إنسانية اكثر متعة من المحاضرات العلمية، وأول فيلم لبناني يعبر عن حضور مشرف للسينما العربية في لبنان، وقد كتب الناقد السينمائي لصحيفة «الفيغارو» الفرنسية آنذاك يقول:

- على الرغم من أن «إلى أين» هو فيلم دعائي، يهدف إلى عدم تشجيع الشباب اللبناني على الهجرة، فهو مقنع بملاحظته الحقيقية للحياة اليومية لجماعة من الناس يعيشون في منطقة تتميز بمناظر طبيعية خلابة، انها صورة معبرة للحياة اليومية حيث تختفي العقدة القصصية أمام معطياتها الحقيقية، فالإيقاع البطيء الذي يسيطر على الفيلم يطابق المرامي الشعرية والوصفية لجورج نصر الذي درس السينما في جامعة كاليفورنيا أربع سنوات وقام بفترات تدريبية على الإخراج في أمريكا وفرنسا.

ودخل بعد ذلك ميدان الإخراج جوزيف فهده، وهو مصور سينمائي سوري، اقنع المطربة نور الهدى، وكانت قد عادت من القاهرة حيث كانت من المع نجوم أفلامها، واستقرت في لبنان، أقنعها بان تمثل فيلما من إخراجه.

حقق جوزيف فهده أمنيته هذه عام 1958 فمثلت نور الهدى تحت إدارته «لن تشرق الشمس» وكان فيلمها اللبناني الأول والأخير.

ونستطيع أن نعتبر عام 1959 عاما حافلا-نسبيا-بالإنتاج السينمائي في لبنان إذ أنتجت فيه عدة أفلام منها:

- حكم القدر من اخراج جوزيف غريب.
- أنغام حبيبي من إخراج محمد سلمان.
- أيام من عمري من إخراج جورج قاعي.
- قلبان وجسد من إخراج جورج قاعي.
- صخرة الحب من إخراج رضا ميسر.

وقد شهدت تلك المرحلة اتجاهين اثنين في الإنتاج السينمائي:

- الأول يحاول أن يترجم ذهنية الجيل وثقافته، مشربة بشيء من الذهنية الغربية إلى السينما، وذلك عبر محاولات سينمائية ساذجة، لا ينقصها الإخلاص بقدر ما تنقصها الخبرة والقدرة على التعبير عن فكرها، وإيجاد الأسواق القادرة على استيعاب هذا الفكر بكل بساطته، انطلاقا من أن

الفيلم السينمائي صناعة تحتاج إلى ممول ورأسمال، وبالتالي إلى أسواق وإمكانية ربح، ولقد عبرت عن هذا التيار سلسلة من الأفلام أخرجها: جورج قاعي وميشال هارون وجوزيف فهده وجورج نصر.[8]

- أما الاتجاه الآخر فيحاول أصحابه أن يجدوا في الوطن العربي الأسواق الطبيعية لإنتاجهم ولهذا يقدمون لهذه الأسواق ما يمكن أن يكون رائجا فيها أي الأفلام المصنوعة على النمط المصري الشهير ذي الحكايات الميلودرامية الاستعراضية ونظام النجوم. وقد عبر عن هذا التيار المخرج محمد سلمان، الذي كانت له بعض التجارب السينمائية المصرية، قبل أن يعود إلى لبنان ويقنع بعض المولين والموزعين بضرورة خلق ملحق لبناني للسينما المصرية.

وإذا كان افتقار أصحاب الاتجاه الأول للثقافة بالإضافة إلى بروز الذهنية الانعزالية لديهم وعدم عثورهم على أسواق لأفلامهم في الوطن العربي الذي كان من الصعب عليه أن يقبل بمشاهدة أفلام محلية الاهتمام حتى لو كانت متفوقة فنيا، فكيف إذا كانت قاصرة فكريا وفنيا، إذا كان هذا قد قضى على السينما التي حاولوا صنعها وتبريرها فان أصحاب التيار الثاني أيضا وجدوا في وجوههم سدا منيعا يحول دون دخولهم الأسواق العربية ألا وهو الفيلم المصري، ولكنهم مع هذا كانوا يدركون أنهم اختاروا الطريق الصحيح، وما عليهم إلا أن يتحينوا فرصة للتسلل إلى الأسواق-أو للانقضاض عليها-ومزاحمة الفيلم المصري فيها.

هذه الفترة شهدت إنتاج أكثر من عشرين فيلما غلب على قسم منها التيار الأول الذي يحاول تناول بعض المشكلات الاجتماعية بشكل لم يتمكن من أن يكون أكثر من نسخ ولبننة ساذجين لبعض الأفلام الأجنبية ذات العقد والحبكات الدرامية أو الشرطية «البوليسية» ذات البعد الاجتماعي ولكن بلهجة محلية لبنانية.

أما أفلام الاتجاه الثاني[9] فغلب عليها الطابع الاستعراضي ذو العقد المتعددة والنجوم ذات الأسماء الكبيرة، بالإضافة إلى اللهجة المصرية أو خليط اللهجات، ولكنها ابتعدت عن تناول أية مشكلة لبنانية-أو عربية-على الرغم من أن تلك المرحلة-مرحلة الخمسينات-كانت غنية بالأحداث والتناقضات والقضايا في الوطن العربي وفي لبنان. لقد ظل السينمائيون بعيدين عن مهمة تناول تلك المشاكل والقضايا، وكان ذلك الإنتاج يتخبط-

في مجال التمويل-بين التمويل الشخصي وبين منشآت أسست لهذا الفرض التجاري البحت، مع العلم بأن هذه الحركة وفرت كوادر فنية لا بأس بها بالإضافة إلى شبكة توزيع جيدة، لم يمكن أن نعتبر هذا طفرة انتقالية إلى مرحلة جديدة مرحلة الستينات التي بدأ لبنان فيها يأخذ المبادرة في كثير من الحالات من أيدي السينما المصرية.

إذن كان عام 1960 بداية تجديد ملحوظ في النشاط السينمائي، فوظفت في ذلك العام رؤوس أموال كبيرة في صناعة السينما، وأنشئت ستوديوهات جديدة، مجهزة بأحدث المعدات اللازمة لجميع مراحل الإنتاج، ومما لا شك فيه أن إنشاء هذه الستوديوهات العصرية والحديثة ساهم في تدعيم الإنتاج السينمائي. وتوالت بعد ذلك الأفلام، فبين عامي 1960- 1965 انتج في لبنان أربعة وأربعون فيلما أهمها:

- السهم الأبيض: إخراج جورج قاعي
- مرحبا أيها الحب: إخراج محمد سلمان
- أبو سليم في المدينة: إخراج حسيب شمس
- شوشو والمليون: إخراج انطوان ريمي
- بدوية في باريس: إخراج محمد سلمان
- الأجنحة المتكسرة: إخراج يوسف معلوف
- بياع الخواتم: إخراج يوسف معلوف وهو باكورة الإنتاج السينمائي لفيروز والرحبانية والذي تبعه فيلم سفر بلك وفيلم بنت الحارس.
- غارو: إخراج كاري كارابيديان الذي قدم فيما بعد (كلنا فدائيون) وهو أول فيلم سينمائي عن العمل الفدائي.

وأنتج لبنان عام 1966 سبعة عشر فيلما، وعام 1967 ثمانية عشر فيلما وعام 1968 سبعة عشر فيلما من بينها عشرة أفلام أخرجها مخرجون مصريون ومن هذه الأفلام:

- أين حبي: إخراج البير نجيب.
- وداعا يا فقر: إخراج فاروق عجرمة.
- الحب الكبير: إخراج بركات.
- شباب تحت الشمس: إخراج سمير نصري.

أي أن لبنان أنتج في فترة الستينات أو بالأحرى بين عامي 1963-1970

مائة فيلم[10] نصفها بالألوان، و 79 منها أفلام مغامرات شرطية (بوليسية) وكوميدية و 16 فيلما اجتماعيا وخمسة أفلام عن العمل الفدائي وفيلم ديني واحد، أما من حيث اللهجة فهناك 54 فيلما تتحدث كليا بالسجة المصرية و 22 فيلما تتحدث باللهجة اللبنانية، و 20 فيلما تتحدث بلهجات مختلفة وأربعة أفلام تتحدث باللهجة الفلسطينية.

هذه المرحلة التي أطلق عليها اسم مرحلة الازدحام[11] يمكن تلخيص أهم ملامحها كما يلي:

- الأفلام اللبنانية في الستينات الاجتماعية والغنائية لم تتحدث في حقيقتها عن العمل الفدائي، فالأفلام التي أطلق عليها صفة-اجتماعية-لم تكن سوى حكايات درامية على طريقة حسن الأمام تتوزعها الدموع والتنهدات وتحفل بالشخصيات المهزوزة غير المقنعة، أما الأفلام الفدائية فكانت مجرد تطبيق لنظريات سينما رعاة البقر والبطولات الفردية عل العمل الفدائي الذي كان يعيش أوج ازدهاره في أواخر الستينات، فاستغله تجار السينما فيما استغلوا وشوهوه في أفلام لا تتحدث بكلمة عن فلسطين أو القضية الفلسطينية، ولم تحاول أن تطرح أي جانب من جوانب القضية التي يقاتل الفدائيون في سبيلها.

ومع هذا فان أفلام مرحلة السبعينات المزدحمة حققت أرباحا على المستوى التجاري على الرغم من مستواها الهابط وذلك لاسباب عديدة منها أسباب ذاتية، وهي سلوك هذه الأفلام سبيل التبسيط والنجوم والغناء والفرفشة ودغدغة غرائز الجماهير، وأسباب موضوعية أهمها هبوط الإنتاج القاهري وإقفال عدد من الأسواق العربية لاسباب سياسية في وجه الفيلم المصري، علما بأن السينما المصرية شهدت في تلك السنوات إنتاج أهم أفلام في تاريخها.

إذن... كانت هناك عملية تواز ثلاثية شهدتها السبعينات:

1- غرق السينما اللبنانية في وحل الضحالة الفكرية والأسلوبية.

2- ازدهار أسواق الأفلام اللبنانية و بالتالي الازدهار الكمي لصناعة السينما في لبنان.

3- تراجع كمي وانتشاري للفيلم المصري وتحسن فكري وأسلوبي لمستوى هذا الفيلم. والحقيقة أنه لا يمكن فهم هذه المعادلة الثلاثية إلا بشكل جدلي وبالترابط الحميم بين عناصرها الثلاثة من جهة وبين النوعية الطبقية

للجمهور الذي يرتاد السينما لمشاهدة أفلام عربية من جهة أخرى.

ومع هذا وعلى الرغم من كل النجاح التجاري الذي عرفه الفيلم المصنوع في لبنان باستثناء عدد من الأفلام فشلت لأنها لم تعرف كيف تلعب بالجمهور بشكل جيد، لم يتحول الكم إلى كيف ولم يستطع هذا الزحام كله أن يولد ولو فيلما واحدا ذا مستوى، لكنه على أي حال أدى إلى ولادة المرحلة التي تلت الستينات والتي بدأت فيها السينما اللبنانية بالتدهور.

هنا يجب أن نستدرك قليلا وقبل الدخول في تفاصيل مرحلة تدهور السينما في لبنان بعد عام 1967 للبحث عن أسباب أخرى لهذا الازدهار الظاهري للسينما في لبنان بالإضافة إلى تدفق رؤوس الأموال على هذه الصناعة.

ويمكن تلخيص هذه الأسباب في النقاط التالية:

1- ازدياد معدات الإنتاج وتوفر الاستوديوهات، استديو الشرق الأدنى استديو عواد واستديو بعلبك واستديو هارون واستديو الأرز وبلاتوه في الاستديو العصري واستديو شماس.

2- توفر عدد من الفنيين.

3- النظام الاقتصادي الرأسمالي الحر الذي شجع على توظيف رؤوس أموال داخلية وخارجية في هذا الميدان.

4 -جمال الطبيعة وصفاء الطقس وتوفر خدمات سياحية وفنادق كثيرة.

5- فتح باب الإنتاج المشترك، ونذكر من الأفلام التي أنتجت إنتاجا مشتركا: هروب حر-الطائرة الأخيرة لبعلبك -24 ساعة للقتل-إجازة للجريمة -777 مهمة سرية.

6- اتخذ في شباط من عام 1964 من قبل الحكومة اللبنانية قرار بإنشاء مركز للسينما والتلفزيون، ومهمة هذا المركز تنسيق النشاط السينمائي ورعاية هذه الصناعة بطرق مختلفة:

أ-وضع تشريع سينمائي يتلاءم وأوضاع الصناعة في لبنان.

ب -تنظيم مكتبة تحتوي على جميع المنشورات والكتب السينمائية التي تصدر في مختلف أنحاء العالم وخاصة المتعلقة للسينما العربية ونشر الثقافة السينمائية عن طريق إنشاء نواد للسينما في المدارس وبين صفوف الشباب حتى أن بعض المدارس بدأت تعطي دروسا حول السينما مع عرض أفلام.

جـ-تجهيز البلاد بالفنيين عن طرين استقدام خبراء لتدريب العاملين

في السينما على الإخراج وعن طريق تقديم المنح للتخصص في الخارج.

د-تشجيع إنتاج الأفلام ذات المستوى الرفيع بتقديم جوائز افضل الأفلام التي تنتج كل عام و بالاشتراك في المهرجانات الدولية.

هـ -إنتاج عدد من الأفلام لحساب المركز أو لحساب الدوائر الحكومية.

على أثر هذا شعر العاملون في حقل السينما بضرورة جمع شملهم في نقابة تدافع عن حقوقهم، وهكذا أنشئت نقابة تجمع الموزعين والمنتجين ونقابة لاصحاب الاستديوهات ونقابة للمثلين ونقابة للموسيقيين ونقابة للعاملين في التلفزيون، وقد نظمت نقابة الفنيين طاولة مستديرة لمناقشة قضايا السينما اللبنانية دعت إليها سائر النقابات ونوقشت خلالها المواضيع والحلول الكفيلة بنهضة الصناعة السينمائية اللبنانية لا سيما بعد أن اتجه الطموح لإنشاء مجلس للسينما.

وحتى نكون منصفين لا بد من أن نذكر ما طرحه بعض النقاد السينمائيين من آراء ودراسات حول السينما اللبنانية إذ كانوا يستشرفون أخطاء كثيرة تهدد هذه الصناعة، ولا بد من اتخاذ تدابير لإنقاذها، ومن هذه الآراء دراسة لوسيين خوري ملامح مستقبل السينما اللبنانية التي حدد فيها التدابير الواجب اتخاذها لإنقاذ السينما اللبنانية في النقاط التالية:

1-نوع الفيلم:

إن معظم الأفلام اللبنانية من النوع الموسيقي الغنائي تكتب قصتها لإتاحة الفرصة لمطربة مشهورة كي تغني أو أنها قصص غرامية تعود هي ذاتها في معظم الأفلام، وقد بدأ الجمهور الذي يشاهد الأفلام العربية ينحسر إقباله على الأفلام التي سلف ذكرها، مما أدى بلا شك إلى أضعاف مدخول الأفلام ونشر اليأس في المنتجين ولذلك يجب إيجاد نوع جديد، النوع الجديد الرائج هو الفيلم الشرطي (البوليسي) إلا أن ذلك لا يكفي وحده.

وقد أجرت المؤسسة العامة للسينما والإذاعة والتلفزيون في القاهرة أمام 1963 استفتاء بين جمهور مشاهدي الأفلام السينمائية،وتبين أن الجمهور المصري يفضل الأفلام التي تعالج مواضيع اجتماعية، و بعدها بالترتيب الأفلام الهزلية ثم التاريخية وأخيرا الأفلام الشرطية (البوليسية) والموسيقية، وقد لا يكون هذا الترتيب متمشيا حتما مع ذوق الجمهور اللبناني إلا أن تطور مستوى الجماهير يحتم تطورا مماثلا في الصناعة السينمائية اللبنانية،

هذا فضلا عن أن الفيلم اللبناني يجب أن يظهر العادات والفكر والتاريخ والثقافة والفنون في لبنان.

2-المستوى الفني للفيلم:

إن تطور المستوى الفني هو أمر حتمي، لذلك وجب تجهيز لاستوديوهات والمختبرات بأحدث الآلات، كما أن تدريب العاملين في الحقل السينمائي من عارض الأفلام إلى المخرج مرورا لكاف السيناريو تدريبا جديا بات ضروريا.

3- قضية إيجاد أسواق للفيلم اللبناني وقضية توزيعه:

يمكن أن نقسم جمهور مشاهدي السينما إلى قسمين: قسم يشاهد لأفلام العربية والقسم الآخر يشاهد الأفلام الأجنبية، والعمل الإيجابي هو الذي يحمل مشاهدي الأفلام الأجنبية على مشاهدة الأفلام اللبنانية، وذلك لا يتم طبعا إلا عن طريق تحسين الأفلام اللبنانية من حيث انتقاء المواضيع وإعداد السيناريوهات والتمثيل والإخراج. أما بالنسبة للأسواق الخارجية للفيلم اللبناني فتقول الدراسة إنه أنتجت سبعون نسخة من حوالي ثلاثين فيلما لبنانيا بين عامي 1955 و1963 بيعت أو أجرت للخارج وخاصة للأردن وسورية والبحرين والعراق وأفريقيا الشمالية وأمريكا الجنوبية، أما مصر فلا تشتري الأفلام اللبنانية ولكن يمكن فتح أسواق أخرى له وخاصة في أفريقيا.

نعود الآن إلى المرحلة التي أعقبت عام 1967 أي عام نكسة حزيران،[12] ففي أعقاب النكسة انتكس القطاع العام في مصر وعاد القطاع الخاص هناك إلى الازدهار التجاري، و بدأ ينسحب-كرؤوس أموال وكمخرجين وفنانين-من لبنان، و بدأ مأزق السينما اللبنانية بعد أن كان ازدهارها تورما ظاهريا اكثر منه ظاهرة صحية، وفي الوقت نفسه نما قطاع خاص آخر في القط. العربي السري وأصبح منافسا جديدا، وبدأت صناعة السينما في لبنان تنهار بعد أن كان مجموع المبالغ التي وظفت فيها خلال عام واحد فقط خمسة ملايين ليرة لبنانية.

ولكن المخرجين الجدد في لبنان -ومنهم من كانوا مساعدي إخراج أو فنيين-ظنوا أنهم يستطيعون إنقاذ السينما اللبنانية بمنافسة القطاع الخاص في مصر الذي فاجأهم بموجة أفلام على مثال «خللي بالك من زوزو»،وأسفرت تلك المرحلة عن عشرين فيلما نصفها من إخراج الشبان وكانوا فيها مقلدين اكثر منهم مبدعين، كأفلام: قطط شارع الحمراء-شروال

وميني جوب -سيدة الأقمار السوداء-ذئاب الحب -القد-ملكة الحب -سلام بعد الموت. ومن هؤلاء المخرجين سمير الغصيني وسمير خوري ومنير معاصري وروميو لحود وجورج شمشوم، وان كنا نستطيع أن نستثني بعض المحاولات الجادة القليلة التي لم يكتب لها النجاح في زحمة التيار الآخذ بالانحدار كفيلم سلام بعد الموت لجورج شمشون وفيلم القدر لمنير معاصري.

والغريب أن نكسة حزيران وآثارها التي هزت الوطن العربي كله وانعكست بشكل أو بآخر على الفنون والآداب وعلى المسرح والسينما بورة خاصة لم يكن لها أثر في أعمال هؤلاء الشباب، مع أن المجتمع اللبناني بالذات كان يعيش أيضا سلسلة من الأزمات والمنعطفات الأساسية في حياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فلم يكن في أي من الأفلام التي أنتجت ملامح الواقع لا من قريب ولا من بعيد، ولا حتى بالرمز المفهوم، كانت أفلام هؤلاء المخرجين مشاهد من مغامرات شبان لا يحملون أية ملامح ولا ينتمون إلى أي مجتمع، ولهذا سقطت هذه الأفلام في عز الشباب، وانتهى بعض هؤلاء المخرجين نهايات محزنة على الرغم من أن موجة أفلامهم ترافقت مع موجة أخرى من التهليل الإعلامي المفتعل الذي تسهل أثارته عادة في الصحافة اللبنانية.

لا بد من أن نستدرك مجددا لنشير إلى طموحات مشروعة لدى عدد من المخرجين الشبان اللبنانيين أمثال جورج نصر الذي أخرج فيلمي: لا إلى أين،، و«الغريب الصغير» وسمير نصري الذي أخرج «شباب تحت الشمس» و«انتصار المنهزم» وغازي كاربيديان الذي رحل في قمة نشاطه وعطائه المتميز والذي أخرج «العين الساحرة» و«ياليل» و«أبو سليم في أفريقيا» و«غارو».

مرحلة النهوض والحرب:

نصل إلى المرحلة الأخيرة في مسيرة السينما اللبنانية مرحلة السبعينات والتي يمكن أن نسميها مرحلة النهوض بعد الكبوة القاسية ومرحلة الحرب التي أفرزت بدورها سينما من نوع خاص.

هذه المرحلة بدأت مع عودة عدد من السينمائيين الشباب درسوا السينما في أوروبا[13] وهم نماذج تختلف-نسبيا-عن النماذج السابقة وأشهرهم: برهان علوية وجان كلود قدسي وجان شمعون و بهيج حجيج

ومارون بغدادي ورفيق حجار وهيني سرور ورندا الشهال وجوسلين صعب.

عادوا من أوربا يحملون شهادات أكاديمية وتجارب أفلام وطموحات وأحلاما كبيرة، وبدا واضحا منذ البداية أنهم يتكلمون بلغة جديدة، وأنهم يسعون لبعث السينما اللبنانية من ركام نكستها[14] وأخرج هؤلاء المخرجون الشباب الجدد مجموعة من الأفلام سبقت انفجار الأزمة اللبنانية والحرب الأهلية، وكانت أفلاما متميزة تجسد عنوان المرحلة الجديدة ومن هذه الأفلام:

1- دقت ساعة التحرير بره يا استعمار من إخراج هيني سرور، وهو فيلم تسجيلي طويل عن ثورة ظفار في الخليج العربي، وقد أخرجته عام 1973.

2- كفر قاسم إخراج برهان علوية عام 1974 بالاشتراك مع مؤسسة السينما في سورية.

3- بيروت يا بيروت.. إخراج مارون بغدادي عام 1975.

4- أيار، الفلسطينيون إخراج رفيق حجار عام 1975.

وكانت الحرب الأهلية التي اندلعت في لبنان بداية مرحلة جديدة بالنسبة للسينما أيضا، صحيح أنها أوقفت-نسبيا-تيار الأفلام الروائية الجديدة التي بدأت توضح هوية متميزة للفيلم العربي في لبنان ومنها في الوقت نفسه أفرزت أعمالا متميزة من نوع خاص ومستمدة بصورة عامة من أحداث الحرب ومآسيها وأبعادها، حتى أن مؤسسة السينما في العراق شاركت بدورها في هذا المجال بإنتاج فيلم من إخراج رفيق حجار عام 1976 باسم لبنان في القلب، وفيلم آخر من إخراج فيصل باسم (تقرير عن الوضع في لبنان) الذي فاز بجائزة اتحاد نقاد السينما العرب في مهرجان قرطاج عام 1977.

كان الاتجاه الأساسي في سينما الحرب هو الاتجاه التسجيلي وفي هذا المجال حققت السينما اللبنانية اكثر من عشرة أفلام.

ولعل فيلم (لبنان في الدوامة) الذي أخرجته جوسلين صعب كان أول وأهم أفلام الحرب الأهلية، حتى أن الصحافة الفرنسية-مثلا-تحدثت عنه طويلا بإسهاب وإعجاب، ولما كانت جوسلين صحفية فقد غلب الطابع الصحفي على فيلمها الأول، هذا من حيث التعليق والمقابلة والصور المتعاقبة دون اهتمام كاف باللغة السينمائية.[15]

أما برهان علوية فقد حقق مع الفنان التونسي لطفي ثابت فيلما تسجيليا جديدا مستمدا من الحرب بعنوان (لا يكفي أن يكون الله مع الفقراء).

أما جوسلين صعب فعادت إلى ميدان السينما من جديد بعد فيلمها الأول لتخرج فيلما بعنوان (مدينة الموتى) الذي كان بدوره يراوح ضمن إطار التوجه الصحفي لصاحبته.

وحقق مارون بغدادي مجموعة من الأفلام التسجيلية عن الحرب للتلفزيون وذلك في العام الثاني للحرب، ومنها أفلام عن الصمود وعن بيروت المدمرة وعن الجنوب وعن جنبلاط ونعيمة، واتخذ فيلم جورج شمشوم اتجاها آخر أكثر بذخا باسم لبنان... لماذا؟؟

وساهم جان شمشون بدوره فأخرج مع مصطفى أبو علي المخرج الفلسطيني المعروف فيلما مشتركا مع إيطاليا عن تل الزعتر.

أما رندا الشهال فقد شاركت مؤسسة السينما الفلسطينية ومؤسسة السينما العراقية في إنتاج فيلمها (خطوة خطوة)، وكان الفيلم بشهادة النقاد المنصفين ناضجا بشكل عام ويربط ما حدث في لبنان بعجلة سياسة كيسنجر سياسة الخطوة خطوة، وقد نال الفيلم جائزة الصحافة في مهرجان نيمور ببلجيكا، وعرض في اكثر من مهرجان عام 1978 ولكنه لم يعرض جماهيريا.

ولم يكن فيلم رندا الشهال الوحيد الذي نال جائزة بل هناك فيلم جورج شمشوم لبنان.. لماذا؟ الذي نال جائزة المركز الكاثوليكي في مهرجان القاهرة[16] وفيلم رسالة من بيروت لجوسلين صعب الذي فاز بجائزة الطانيت البرونزي للفيلم القصير في مهرجان قرطاج، والمعروف أن جوسلين صعب أخرجت أيضا فيلما عن الصحراء الغربية باسم الصحراء ليست للبيع، وإذا كانت معظم أفلامها قد امتازت بموضوعية التحليل والجرأة في استخدام التوليف فان فيلمها (بيروت لم تمت) يتميز بشاعرية وبلغة سينمائية رزينة، ويمكن بعد هذا أن نجمل الملاحظات العامة حول هذه السينما الجديدة في لبنان بالنقاط التالية:[17]

1- الاتجاه التسجيلي في السينما اللبنانية جاء بسبب الفراغ في بلد ليس فيه للسينما التسجيلية مؤسسات ومعدات لتحقيق هذا النوع من الفن السينمائي.

2- يتم هذا الإنتاج دون مساندة رسمية أو غير رسمية بالإضافة إلى عدم توفر الأموال والمعدات في لبنان أثناء الحرب مما زاد العبء على السينمائيين اللبنانيين.

3- عملية إنتاج الفيلم الواحد في لبنان ظلت فريدة ومبادرة من المخرج

دون مساعدة أو مساهمة مادية أو غير مادية.

4- تعقد الظروف في لبنان سياسيا وفكريا وجغرافيا جعل المسائل اكثر صعوبة، لذلك لجأ بعض المخرجين إلى أساليب ملتوية أو غير مباشرة في التحليل، وقدم آخرون تنازلات على حساب المستوى الفكري والفني للعمل.

5- غياب أو توقف المعامل والستديوهات واللجوء إلى الخارج لاستكمال الأفلام مما يزيد الكلفة والأعباء.

6- غياب الإنتاج السينمائي في لبنان أبعد أية فرصة تتيح للمخرجين المتخرجين حديثا من المعاهد الأوروبية الحصول على التدريب العملي الكافي في صناعة السينما، مما جعلهم يرمون بأنفسهم مباشرة في قلب المسؤولية الكاملة عن أفلامهم.

7- الوضع المالي لمعظم المخرجين الذين ينتجون أفلامهم بأنفسهم دفعهم إلى هيئات ومؤسسات وأطراف تساهم معهم في التمويل مما جعل رؤيتهم السينمائية والسياحية خاضعة إلى حد بعيد لتوجيهات تلك الأطراف.

وهكذا نرى أن المناخ الذي يعمل فيه هؤلاء المخرجون الشباب مناخ صعب للأسباب التي ذكرناها ولكثير غيرها من الأسباب الأخرى التي قد يطول إيراد تفاصيلها. ومع هذا نجد لديهم التصميم الجاد عل المتابعة والعطاء ولكن إلى متى يستطيعون الصمود بإمكاناتهم الفردية؟ هذا ما ستجيب عليه الأيام وهذا ما يجب أن يرد عليه السينمائيون الشباب بإقامة تجمع سينمائي تعاوني يوحد جهودهم ما دام لبنان يفتقر إلى وجود مؤسسة للسينما.

أما عن الاستثمار السينمائي في لبنان فيمكن أن نوجز الموضوع فيما يلي:

يوجد في لبنان حوالي أربعمائة صالة مجهزة بالات 35 مم، ويبلغ مجموع مقاعدها (112000) مقعد، ولكن هناك مئتا صالة تعمل طيلة العام، أما البقية فصالات تعمل في موسم الصيف وتقع في المناطق الجبلية، وتعمل صالات السينما في لبنان بمعدل ثلاث حفلات يوميا، أما في الأحياء الشعبية فتقدم أربع حفلات في اليوم في اكثر الأحيان.

ولما كانت الإحصاءات الجديدة عن عدد الرواد غير متوفرة فأننا نعود إلى الإحصاءات التي طرحت في الدراسات المقدمة لمركز التنسيق العربي للسينما والتي تقول إن عدد رواد السينما في لبنان سنويا اكثر من 32 مليون شخص.

وهناك اكثر من خمسين مكتبا تقوم بتوزيع الأفلام والقسم الأكبر منها

أفلام أمريكية، ثم تأتي بعدها الأفلام المصرية فالإيطالية فالإنكليزية فالفرنسية فالسوفيتية فالهندية ثم أفلام من بلدان أخرى. وعلى الرغم من أن الفيلم الأمريكي هو الأكثر عروضا فان لبنان يعتبر مستهلكا لثلثي سوق الفيلم المصري.

5 سينما القضية الفلسطينية

ترتبط بداية سينما القضية الفلسطينية بمسار السينما المضادة التي سخرت لخدمة الصهيونية، سواء في فلسطين المحتلة أو في الحركات المساندة للصهيونية عبر الشركات الإنتاجية والتوزيعية، فمنذ المؤتمر الصهيوني الأول في بال-سويسرا عام 1897 حاولت الصهيونية استخدام هذا الفن الوليد لأغراضها، ولهذا كانت السينما في فلسطين المحتلة في أيدي الصهاينة.

وقد بدأت السينما الفلسطينية العربية مع إبراهيم حسن سرحان مواليد 1916[1] عندما صور الملك سعود خلال مجيئه إلى فلسطين عام 1935 وقد عرض هذا الفيلم وطوله عشرون دقيقة في سينما أمير بتل أبيب.

ومن أفلامه الأخرى: «شمس وقمر» و«صراع في جرش». على أن سينما القضية الفلسطينية لم تتبلور إلا مؤخرا من خلال وحداتها الأساسية:

-قسم الثقافة الفنية -منظمة التحرير الفلسطينية.

-اللجنة الفنية -الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

-مؤسسة السينما الفلسطينية -الأعلام الموحد.

-وحدة الأفلام الوثائقية -الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.

-مؤسسة صامد للإنتاج السينمائي-منظمة فتح.

بالإضافة إلى محاولة العمل الموحد التي تتجلى بجماعة السينما الفلسطينية كشكل من أشكال توحيد جهود مجموعة غير قليلة من مخرجي السينما والنقاد والأدباء.

وفي الندوة التي عقدت خلال مهرجان دمشق السينمائي الأول[2] حول أفلام فلسطين قال مصطفى أبو علي أحد رواد السينما الفلسطينية:

السينما الفلسطينية انتماء نضالي وليس جغرافيا، والسينما الفلسطينية هي كل الأفلام التي تحكي عن فلسطين.

انطلاقا من هذا التعريف نقف في هذا الفصل مع السينما الفلسطينية التي لم تقتصر على نشاط المؤسسات الفلسطينية المتخصصة وإنما تعدت ذلك إلى مجموعة عروض روائية وتسجيلية وقصيرة حققها مخرجون عرب وأجانب وحققتها مؤسسات في عدد من أقطار الوطن العربي وفي العالم، ففي سورية مثلا أنتجت المؤسسة العامة للسينما مجموعة أفلام روائية وقصيرة وتسجيلية عن القضية الفلسطينية يكفي أن نذكر منها على سبيل المثال، رجال تحت الشمس، كفر قاسم، والمخدوعون، والأبطال يولدون مرتين، والسكين، وقد آثرنا الحديث عنها في الفصل الخاص بالسينما في سورية وكذلك الأمر بالنسبة لبقية أفلام القضية التي أنتجت في عدد من أقطار الوطن العربي.

وقد كانت المفاجأة السارة التي أعلنت في مهرجان دمشق السينمائي الأول ما أدلى به المخرج مصطفى أبو علي ونشرته الصحف السورية حول قيام مؤسسة موحدة للسينما الفلسطينية..[3]

فقد أدلى تصريح جاء فيه أن اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية قررت تأسيس مؤسسة سينمائية فلسطينية موحدة تجمع كافة الجهود والكفاءات المتناثرة في الأقسام الصغيرة للتنظيمات في مؤسسة واحدة.

وقال إننا متفائلون وسعداء بهذا القرار التاريخي بالنسبة للسينما الفلسطينية، وسيعطي هذا القرار الفرصة للسينمائيين الفلسطينيين للتعبير عن قضيتهم اذ يلاحظ أنه لا يوجد حتى الآن أي فيلم روائي عن القضية الفلسطينية لمخرج فلسطيني.

والواقع أن ما أعلنه رائد السينما الفلسطينية كان يجسد الطموح المرتجى ليس لدى السينمائيين الفلسطينيين فحسب بل لدى جميع المهتمين بالسينما والعاملين فيها من العرب ومن الأجانب الاصدقاء، اذ أن السينما

الفلسطينية-كما سنرى من خلال التفاصيل المعروضة في هذا الفصل-ظلت جهوداً مبعثرة وان لم تكن تفتقر الى الاخلاص في الجهد.

ولهذا فان أمر تأسيس مؤسسة سينمائية موحدة تستقطب الامكانات المتاحة في هذا المجال تعتبر خطوة ثورية جديدة في مسيرة هذه السينما الثورية النضالية المتميزة.

وعندما نقول السينما الفلسطينية فإننا نعني بهذا الأفلام التي تناولت الموضوعات الفلسطينية والتزمت بالقضية الفلسطينية وآمال وطموح الشعب الفلسطيني وثورته المسلحة ضد الاغتصاب الصهيوني.

اننا عادة نقسم السينما الفلسطينية الى الفئات التالية:[4]

- انتاج المنظمات الفلسطينية
- انتاج الدول العربية
- انتاج أصدقاء الثورة الفلسطينية من غير العرب.

نشأة السينما الفلسطينية وأهم اتجاهاتها:[5]

إن السينما الفلسطينية ضمن اطار منظمة التحرير الفلسطينية هي التي عبرت عن نضال الشعب الفلسطيني في سبيل وطنه المغتصب واصراره على هزيمة العدو الصهيوني لاقامة الدولة الديمقراطية على كامل تراب فلسطين، هذه السينما لا تزال فتية حديثة النشأة، ففي نهاية عام 1968 تأسست وحدة أفلام فلسطين التابعة لحركة فتح وكانت أول وحدة سينمائية عملت من خلال تنظيم فلسطيني مقاتل.

بدأ هذا النوع من السينما مع بدء الكفاح المسلح عام 1965 وارتبط بهذا الكفاح، وبدأت الوحدة عملها في تصوير الاحداث الجماهيرية الثورية المتعلقة بالثورة الفلسطينية بعد معركة الكرامة وبعد الاقبال الجماهيري الكبير على الثورة الفلسطينية، وقد تابعت هذه الوحدة عملها في هذه المهمة مكونة ارشيفاً سينمائياً فوتوغرافياً غنياً عن الثورة الفلسطينية المعاصرة حيث تم تسجيل كافة هذه الأحداث بوساطة الكاميرا السينمائية والصوت المرافق، وكان الدافع لهذا العمل الشعور بأن ثمة احداثاً هامة تجري في المنظمة ويجب تسجيلها وحفظها حتى يحين الوقت المناسب للاستفادة منها، وقد استمر هذا النشاط وما زال مستمراً حتى الآن، وقد

تم فيه بالاضافة لتسجيل النشاطات العسكرية للثورة الفلسطينية على الساحة الأردنية والسورية واللبنانية تسجيل جانب هام من جوانب حرب تشرين التحريرية على الجبهة الفلسطينية في جنوب لبنان.

وفي نهاية عام 1968 استطاعت الوحدة القليلة العدد-وحدة أفلام فلسطين-امتلاك جهاز تصوير سينمائي 16 مم وآلة لتسجيل الصوت، وفي عام 1969 كانت قد أنجزت تحقيق أول أفلامها الوثائقية بعنوان (لا للحل السلمي) واتبعته في العام 1970 بإنجاز فيلم (بالروح بالدم) لمصطفى أبو علي وهو أول فيلم هام للوحدة، وكان هذا الفيلم بمثابة المؤشر للطريق الذي سارت فيه هذه السينما حتى هذا الوقت.

وقد قامت وحدة أفلام فلسطين بإنتاج 15 فيلما كان منها المتوسط والقصير الطول، وفي العام 1973 ساعدت وحدة أفلام فلسطين في إنشاء وتأسيس جماعة السينما الفلسطينية التي انضمت إلى مركز الأبحاث الفلسطينية، وكانت نتاجا لتجارب السينما من خلال التنظيمات الفلسطينية، وقد شملت هذه الجماعة أعضاء كافة التنظيمات والسينمائيين التقدميين العرب وانطلقت من هدف تجميع الجهود من أجل سينما فلسطينية ترافق نضالات شعب فلسطين. وأنتجت هذه الجماعة فيلما واحدا هو مشاهد من الاحتلال في غزة، ثم توقفت عن الإنتاج لاسباب تنظيمية مثلما تم تكوينها لاسباب تنظيمية أيضا، ولكن الحقيقة التي يجب ذكرها هي أن الجماعة كانت امتدادا فعليا لعمل وحدة أفلام فلسطين ومع توقف ممل الجماعة تتابعت الوحدة العمل باسم أفلام فلسطين-مؤسسة السينما الفلسطينية.

وعلى الرغم من حداثة هذه السينما والكم القليل الذي يمكن الإشارة إليه كأمثلة والتنوع المحدود في الإنتاج فان لهذه السينما أهمية خاصة لانفرادها بتجربة متميزة عن بقية ممارسات هذا الفن في الأقطار العربية الأخرى باستثناء الجزائر، فهي تجربة نبعت من خلال الكفاح المسلح وارتبطت به، فاكتسبت خصائص الحرب الشعبية الطويلة الأمد باللون والخصائص الفلسطينية لهذا النوع من الكفاح.

اتجاه أفلام الحدث:

لقد اهتمت السينما الفلسطينية منذ البدء بالحدث، تسجيل الحدث

والتعليق عليه وتحليل أسبابه ونتائجه، أما الأحداث فقد كانت ما يتعلق بالثورة الفلسطينية والأهم من بينها ؛ كمشروع روجرز 1969 وردود الفعل نحو المشروع وأحداث أيلول 1970 في الأردن وأحداث القصف الجوي الوحشي للمخيمات عام 1972 على أثر عملية ميونخ.

وفي عام 1974 على أثر عملية معالوت والهجمات العسكرية على الثورة الفلسطينية في جنوب لبنان 1972 وعام 1974 على كفر شوبا.

هذا الاتجاه المتصل بالحدث امتازت به وحدة أفلام فلسطين والتي أنتجت بالإضافة لما سبق جريدة فلسطين المصورة، حيث شملت هذه الجريدة السينمائية الأحداث والعمليات العسكرية في الداخل، وقد انضمت وحدة الأفلام الوثائقية- الجبهة الشعبية الديمقراطية لهذا الاتجاه في إنتاجاها الأخيرة.

اتجاه الأفلام التسجيلية:(6)

بالإضافة لهذا الاتجاه نجد اتجاهات تسجيلية أخرى لدى السينما الفلسطينية ومنها اتجاه الاستفادة والاعتماد كليا أو جزئيا على الأرشيف السينمائي مهما كان مصدره.

أما الأفلام التي اعتمدت كليا على الأرشيف فنذكر منها (نحن بخير) (إنتاج سوري) ومشاهد من الاحتلال في غزة (إنتاج السينما الفلسطينية)، وهذان الفيلمان اعتمدا على الأرشيف السينمائي. أما فيلم فلسطين ستنتصر (إنتاج أوليفيه الفرنسي) وكذلك فيلم سرحان (آنتا وحدة عز الدين الجمل اللبنانية) -فقد اعتمد على أرشيف الصور الثابتة.

وهناك اتجاه آخر اعتمد على تسجيل واقع الفلسطينية والشعب الفلسطيني في القواعد والمخيمات.

وقد امتازت بهذا الاتجاه الأفلام التي أنتجتها الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين أمثال النهر البارد وبيوتنا الصغيرة، والأفلام التي حققها أصدقاء النضال الفلسطيني من غير العرب، وكذلك امتازت الإنتاجيات العربية التسجيلية بهذا الاتجاه مثل بعيدا عن الوطن (إنتاج سوري) ولماذا (إنتاج مصري).

وضمن الاتجاه التسجيلي يجب الإشارة للأفلام الفنية المعتمدة عل اللوحات الفنية أو الأغاني مثل ذكريات ونارو النداء الملح (إنتاج قسم الثقافة الفنية -م. ت. ف) وفيلم شهادة الأطفال في زمن الحرب (إنتاج سوري).

اتجاه الأفلام الروائية:[7]

و بالإضافة للاتجاه التسجيلي نجد الاتجاه الروائي، ولا يزال هذا الاتجاه محصورا في الدول العربية إذ لم يتمكن السينمائيون العاملون مع التنظيمات الفلسطينية من إنتاج هذا النوع من الأفلام وأول محاولة حصلت بهذا الاتجاه كانت في عام 1973 وكإنتاج مشترك مع الجزائر-ولا تزال المحاولات جارية بهذا الاتجاه-أما السينمائيون الأوروبيون فهناك محاولة هولندية عرضت على م. ت. ف وكانت هذه المحاولة تنوي عرض خطف لإحدى الطائرات التي تقل مجموعة من ملكات جمال العالم، وقد رفضت منظمة التحرير الفلسطينية هذا العرض.

وضمن هذا الاتجاه الروائي نوعان: النوع الجاد الذي حاول تقديم حقائق موضوعية عن واقع الشعب الفلسطيني أو ثورته المسلحة. أما النوع الآخر، التجاري فقد تجاهل تماما الحقائق واعتمد كلية على الخيال بقصد الإثارة، وجلب المتفرجين بأي ثمن، وقد استغلت هذه النوعية تعاطف الجماهير العربية مع الثورة الفلسطينية المسلحة استغلالا اقل ما يقال فيه انه تجاري، مثل «فدائيون» و«كفاح حتى التحرير» و«أجراس العودة»، و«الفلسطيني الثائر». أما الاتجاه الجاد فقد انحصر في عدد قليل من الأفلام هي: المخدوعون، كفر قاسم، سنعود، ويمكن إضافة فيلم الظلال في الجانب الآخر (إنتاج مصري) لهذا الاتجاه بالرغم من أنه لم يعالج موضوعا فلسطينيا كما عالجته الأفلام الثلاثة الأولى واقتصر على الإشارة للوضع الفلسطيني ضمن الوطن العربي (من خلال شاب فلسطيني يعيش مع أربعة شباب عرب أثناء الدراسة الجامعية).

في مجال الرسوم المتحركة أنتجت أفلام فلسطين عام 1972 فيلم الورد الأحمر، وكانت التجربة فاشلة تماما لعدم توفر الخبرة التقنية، وعندما توفرت الخبرة في عام 1975 لم تتوفر التكلفة اللازمة.

بيان دور العرض وتوزيعها:

لا يوجد لدى منظمة التحرير الفلسطينية أية دور عرض بالمعنى المعتاد لهذه الدور، ولكن العروض تتم عادة حيث تجمعات الفلسطينيين في المخيمات أو القواعد العسكرية للثورة الفلسطينية وتتم في أي مكان متوفر سواء كان

مفتوحا أو مغلقا، وتمتاز هذه العروض بشعبيتها إذ تشاهدها كافة فئات الشعب الفلسطيني المتواجدة في مكان العرض من نساء ورجال وأطفال ومسنين ومثقفين وأميين، أما العروض في القواعد فتكون عادة للمقاتلين و يرافق هذه العروض مفوض سياسي.

ولم تقتصر العروض التي يقوم بها العاملون في منظمة التحرير في مجال السينما على تجمعات الفلسطينيين فقط، بل امتدت هذه العروض وشملت القرى العربية المحيطة بقواعد المقاتلين سواء في الأردن أو سورية أو لبنان، كما امتدت هذه العروض لطلاب الجامعات في المدن وتجمعات العمال والاتحادات من مختلف أنواعها، بالإضافة للعروض على التجمعات التقدمية في أنحاء عديدة من العالم حيث يوجد ممثلون لمنظمة التحرير الفلسطينية.

إن معظم هذه العروض تتم بأفلام 16 ملم-وتتم في أحيان قليلة بأفلام 35 ملم-أما الأفلام التي تعرض فمعظمها أفلام عن الثورة الفلسطينية من إنتاج المنظمات الفلسطينية أو الدول العربية أو ما أنتجه الأصدقاء من غير العرب، و بالإضافة لهذه الأفلام قامت وحدة أفلام فلسطين بعرض الأفلام التي توفرت لديها عن كفاح الشعوب في سبيل تحررها كالأفلام الجزائرية والكوبية والفيتنامية والصينية والروسية.

في أغلب الأحيان يتبع هذه العروض مناقشات سياسية حول الأوضاع السياسية الراهنة، وقد تميزت العروض التي في أوروبا بهذه المناقشات إذ يقوم ممثلو منظمة التحرير باستغلال التجمعات التي تحصل لمشاهدة الأفلام، و يقوم هؤلاء بالتعريف بالكفاح المسلح الفلسطيني وأهداف الثورة الفلسطينية. وليس هناك سجل كامل عن صالات العرض في فلسطين المحتلة والتي يملكها فلسطينيون سواء في الأراضي المحتلة في 1948 أو التي احتلت في 1967.

الإنتاج والتوزيع:

1- الإنتاج: لم يكن لدى منظمة التحرير الفلسطينية شركة إنتاج وتوزيع، وقد وضعت الدراسات اللازمة من أجل تكوين شركة فلسطينية للإنتاج والتوزيع بالطريقة المعروفة في شركات الإنتاج والتوزيع في الوطن العربي، وتهدف هذه الشركة الإنتاج الأفلام المتعلقة بالقضية الفلسطينية روائية

وتسجيلية وتوزيعها بالشكل التجاري المعتاد في العالم، كما تهدف هذه الشركة إلى توزيع الأفلام الثورية التي تخدم حركة التحرر العربية والعالمية.

أما في الظروف الحالية فان الجهات المنتجة لدى منظمة التحرير-والتي عددناها في بداية هذا الفصل-هي التي تقوم بإنتاج الأفلام وتوزيع إنتاجها، وقد تميزت أفلام فلسطين-مؤسسة السينما الفلسطينية-بالإضافة لما ذكر بتوزيع الأفلام التي أنتجت من قبل جهات أجنبية عن الثورة الفلسطينية كما ساهمت بإنتاج معظم الأفلام التي حققها أصدقاء الثورة الفلسطينية من غير العرب، ومن أهم هذه الأفلام: افتح، أخرجه لويجي بيرللي وأنتجه الحزب الشيوعي الإيطالي، ثورة حتى النصر إنتاج جماعة نيوزريل الأمريكية، الزيتون إنتاج جماعة فنن الفرنسية. ويمكن ذكر عشرين فيلما أخرى من هذه النوعية، بالإضافة لتقارير (الريبورتاجات) التلفزيونية الكثيرة التي سهلت وأسهمت وحدة أفلام فلسطين-مؤسسة السينما الفلسطينية -في إنجازها، ومن الجدير بالذكر في هذا المجال أن هذه الوحدة سهلت وأسهمت في إنجاز فيلم سنعود الجزائري وفي تصوير فيلم غودار الذي مضى عليه حتى الآن عدة سنوات ولم ينجز بعد.

2-التوزيع: أن نوعية التوزيع التي تتبعها مؤسسة السينما الفلسطينية نوعية توزيع نضالية لا تستهدف الربح التجاري بل الأعلام والتعريف بنضال الشعب الفلسطيني وفضح العدو الصهيوني.

وتتم عمليات التوزيع على ممثلي م. ت. ف. في الخارج وكل الجماعات والأحزاب التقدمية في العالم والتي يهمها عرض الأفلام الفلسطينية على أعضائها، وقد تم توزيع بعض الأفلام عن طريق جامعة الدول العربية.

تتم عملية التوزيع للأفلام الفلسطينية بإحدى طريقتين:

أ-دفع ثمن تكلفة النسخة مع تحقيق ربح صغير لتغطية تكلفة الإنتاج.

ب -بالتبادل مع الجماعات والأحزاب التقدمية في العالم.

أما معدل حجم توزيع الأفلام الفلسطينية فهو 100 نسخة من كل فيلم، وقد وزعت هذه النسخ في كافة أنحاء العالم.

وسائل نشر الثقافة في مجال أعداد الفنيين:

أولا: اتبعت أفلام فلسطين-مؤسسة السينما الفلسطينية الطرق التالية في مجال أعداد الفنيين:

1-الممارسة العملية.

2-الدورات التدريبية، وفي هذا المجال أرسلت مبعوثين في دورات للعراق، وتم تدريب عدد من العاملين في المؤسسة العراقية للسينما، وهناك خطة لإرسال البعثات السينمائية إلى الدول الصديقة

3-مشاهدة الأفلام الهامة ومناقشتها مع العاملين في الوحدة.

4 -الاستفادة من المهرجان والمؤتمرات السينمائية العربية والدولية من أجل الاطلاع وزيادة المعرفة والتعرف على التجارب الأخرى.

5-الاتصال بالوفود السينمائية التقدمية التي تزور المنطقة أو التي يتم اللقاء بها عبر المهرجانات الدولية وببعض المخرجين السينمائيين المهتمين بالسينما النضالية، وعقد جلسات عمل معهم لتبادل الرأي حول مواضيع السينما النضالية في العالم وأساليبها، وذلك للتعرف على تجارب الآخرين واطلاعهم على التجربة الفلسطينية.

6-الاشتراك بالمجلات السينمائية التي تصدر في الوطن العربي وبعض المجلات التي تصدر في العالم الأجنبي.

7-عقد اتفاقيات تبادل الزيارات مع الدول النامية والتي تمتاز بتجربة خاصة في مجال السينما.

8 -الإنتاجيات المشتركة والتي تتيح الفرصة للتعرف على أساليب العمل لدى الآخرين.

ثانيا: أتمت الوحدة دورة تدريبية لاثني عشر زميلا من الأخوة في جمهورية اليمن الديمقراطية والجمهورية اليمنية، وذلك لمدة سبعة شهور وأعدتهم للتخصصات التالية:

السيناريو والإخراج-التصوير-المونتاج-الصيانة -التصوير الفوتوغرافي.

المشاركة في المهرجانات:[8]

كانت أول مشاركة للسينما الفلسطينية في مهرجان سينمائي في دمشق 1972، في المهرجان الدولي الأول لسينما الشباب. وقد نال فيلم (بالروح بالدم) جائزة الأفلام التسجيلية متوسطة الطول، وقد كان لهذه الجائزة اثر كبير، فقد تناقلت الصحافة أخبار الجوائز في المهرجان، وكانت المرة الأولى التي يظهر فيها اسم فلسطين في مناسبات من هذا النوع.

بعد هذه الجائزة أدرك العاملون في أفلام فلسطين والأفلام التي في حقل الأعلام الفلسطيني أهمية المشاركة في هذه المهرجانات، فلهذه المشاركة مردود سياسي كبير، فإنها على الأقل تؤكد وجود الشعب الفلسطيني على المستوى الحضاري بعد أن تأكد وجوده عسكريا عبر عمليات الثورة العديدة.

بالإضافة للمعنى السياسي للمشاركة باسم فلسطين فقد كان الفوز بإحدى الجوائز يعني أن الشعب الفلسطيني قادر على المساهمة في التيار الحضاري القومي والعالمي، وان الثورة المسلحة ليست مجرد عملية عسكرية بل عملية إنسانية خلاقة في كافة المجالات.

وقد استطاعت السينما الفلسطينية العاملة في إطار منظمة التحرير الفلسطينية أن تنال خلال ثلاث سنوات فقط إحدى عشرة جائزة رئيسية أو تقديرية في مهرجانات دولية أقيمت في الوطن العربي أو خارجه.

كما شاركت السينما الفلسطينية في الفترة نفسها في ثمانية مهرجانات دولية خارج المسابقة لأهداف سياسية.

البحوث والدراسات:[9]

ينحصر الحديث هنا في تجربة وحدة أفلام فلسطين التي تأسست عام 1968 واستمرت في عملها حتى هذا التاريخ فشكلت تجربة غنية ومميزة عن كافة الجهات الأخرى.

ولقد أدرك العاملون في هذه الوحدة منذ البدء بأن نشاطهم السينمائي سيكون في أطر حرب الشعب الطويلة الأمد وظروف الثورة الفلسطينية المسلحة، وأن عليهم أن يبحثوا بجدية عن طبيعة ظروف وخصائص ومميزات هذا النشاط، ليكون على الأقل سائرا بالاتجاه العام للثورة وليس في الاتجاه المعاكس.

لقد بدأ العاملون في هذا المجال (وكان عددهم ثلاثة، اثنان منهم درسا السينما في لندن، وثالثهم وهي أخت مناضلة درست السينما في القاهرة).

سؤال هام: هل القيم الفنية والجمالية التي درسناها تناسب جماهيرنا التي ابتدأت بالتعرف على الثورة المسلحة؟ هل نخاطب هذه الجماهير بنفس الأساليب التي درسناها في لندن أو في القاهرة، أو أن علينا أن نتعلم من جديد أسلوبا خاصا في مخاطبة جماهيرنا الفلسطينية والعربية ؟

وليس هذا فقط بل هل نستطيع التعبيران تجربة الثورة المسلحة بالأساليب

المعروفة خارج ظروف من هذا النوع ؟ وهل نسعى لتقليد هذه الأساليب والأشكال الفنية التي ابتدعتها واستخدمتها السينما المرتبطة بالاستعمار، أو نطور أساليب وأشكالا ولغة سينمائية. خاصة بنا ولها ارتباط بالتراث العربي بشكل عام وبخصائص الثورة الفلسطينية وظروفها بشكل خاص ؟

وهذا هو السؤال الهام الذي حدد سير عمل هذه الوحدة كما حدد اتجاهها، وكان واضحا لها أن الطريق شاق وطويل، ولكن كان واضحا أيضا أنها يجب أن تطور(سينما الشعب لتعبر عن حرب الشعب) وللإجابة على هذا السؤال تم ما يلي:

أ-التجربة الذاتية في فيلم بالروح بالدم:

أثناء أحداث أيلول 1970 في الأردن تمكنت الوحدة من تصوير بعض الجوانب من الأحداث مع الصوت المرافق، وكانت هذه المادة مع المواد التي سبق أن صورت في مناسبات قبل أيلول مادة ممتازة لاختبار الأفكار عمليا حول السينما النضالية. و يا للأسف فبعد أحداث أيلول انحصرت الوحدة في جهد شخص واحد فقط، فقد أصيبت المصورة برصاصة سببت لها شللا جزئيا، وحالت الظروف دون التحاق الزميل الثالث، وقد حمل واحد المسؤولية كاملة تلك الفترة، وكان الحوار حينذاك يدور حول هذا السؤال: أيقدم تحليل سياسي لما حدث في أيلول، وهذا سيؤخر الانتهاء من العمل على الفيلم، أو يكتفي بالمواد الوثائقية التي صورت من اجل الإسراع في إنجاز الفيلم تبعا لمتطلبات حاجات الأعلام؟ وقد استقر الرأي بعد حوار جاد على ضرورة تقديم التحليل السياسي المتكامل لما حدث، و بعبارة أخرى تم اختيار أسلوب السينما النضالية بدل السينما الوثائقية، وبهذا اصبح وضع تحليل سياسي للفيلم هو أساس العمل، واصبح هذا التحليل هو البديل للسيناريو التقليدي، وتم وضع التحليل السياسي بمشاركة اكبر عدد متوافر من الكوادر الثورية، وأصبحت مهمة الفريق الفني (ترجمة) هذا التحليل السياسي، سينمائيا، ومع سير العمل فقد ظلت الاستشارات متواصلة ومنتظمة بين الفريق الفني والكوادر الثورية، واستمر العمل في الاستشارات والمونتاج لمدة أربعة أشهر، وخلال هذه الفترة أجريت بعض التجارب حول المونتاج بإيقاع البطيء والسريع في بعض الفقرات التي كان منها الفقرة الأولى للفيلم، والتي استخدمت بها الرسوم لتوضيح المضمون، وأجريت

بعض التجارب على إيقاع مونتاج هذه الرسوم، وعرضت نتائج مونتاج هذه الفقرة بإيقاعها على المشاهدين في المخيم، وقرر فيما بعد إلغاء الإيقاع السريع، ثم استدلت فقرة الرسوم فيما بعد واستعيض عنها بمشهد تمثيلي يقوم الأطفال بأدائه. وكان السبب هو أن مشهد الأطفال أقرب للواقعية من الرسوم واقرب إلى فهم جماهيرنا. وبعد أجراء الاستفتاء الشعبي حول الفيلم قررت الوحدة إلغاء الأسلوب الرمزي كلية.

ب -الاستفتاء الجماهيري وملاحظات عن العروض والاستفتاء:

من الدراسات الميدانية التي قامت بها وحدة أفلام فلسطين واحدة ذات أهمية خاصة ستعرف على ردود فعل الشعب الفلسطيني في المخيمات والقواعد والمدارس العليا على الأفلام النضالية التي أنتجتها الوحدة وما أتنتجه الأصدقاء وحركات التحرر العالمية، فقد أعدت مجموعة أسئلة مطبوعة ووزعت هذه الأسئلة على الحضور قبل بدء العرض، وكان الكثير من الناس يجيب عن هذه الأسئلة إما مباشرة بعد العرض أو يسلمنا إياها في عرض ثان أو يرسلها بإحدى الوسائل، وقد تجمع لدينا مجموعة كبيرة من الإجابات معظمها من الفلسطينيين في لبنان وسورية، وكان فيلم بالروح بالدم أحد الأفلام في جملة هذه العروض. وقد خرجنا بنتيجة ملاحظتنا للجمهور أثناء العرض والإجابات المكتوبة بملاحظات أهمها ما يلي:

1- كان الاستقبال الحماسي للأفلام (عادة بالتصفيق الحاد) تعني-كما أكدت الإجابات-اهتمام شعبنا بقضيته الأساسية ؛ الثورة.

2- أن الاهتمام الذي ذكرناه يدلل على خطورة وأهمية الفيلم كوسيلة اتصال جماهيرية، كما يدلل على أهمية الوعي السياسي لدى صانع الفيلم.

3- كانت ردود الفعل للأفلام الفيتنامية والجزائرية والكوبية وبشكل خاص أفلام تجربة الكفاح المسلح تجد تجاوبا مماثلا جدا للأفلام الفلسطينية مما يؤكد وعي شعبنا لطبيعة معركته ضد الاحتلال والإمبريالية العالمية.

4- فضلت الجماهير الأسلوب الواقعي من بين الأساليب الفنية الأخرى.

5- كان المشاهدون من الطبقة المثقفة والمعتادين على مشاهدة السينما التجارية التي تهدف إلى التسلية يصابون بإحباط وتأزم بعد مشاهدة فيلم بالروح بالدم بشكل خاص، وبعد استقصاء الأسباب تبين انهم كانوا يفاجئون بالفيلم، فهم غير معتادين على هذا النوع النضالي من الأفلام. ولم يكن

بمقدورهم تحديد رأي محدد بالفيلم، وكان النقاش ثم المشاهدة الثانية يساعدان على تكوين رأي بالفيلم.

6- كان إصرار الجماهير على إعادة هذه العروض يعبر عن حاجة جماهيرنا لمن يتوجه لها لمناقشة اهتماماتها ولاطلاعها على تجارب الشعوب المناضلة، وقد عنى هذا الشيء الكثير للعاملين في وحدة أفلام فلسطين، إذ قرر لهذه الوحدة اتجاهها في التوجه أولا وأخيرا للجماهيرية صاحبة المصلحة في النضال.

ج -الاحتكاك مع السينمائيين التقدميين في العالم والتعرف على تجارب السينما النضالية المماثلة:

كانت الوحدة تلتقي بكافة السينمائيين الذين حضروا تصوير أفلام أو ريبورتاجات عن الثورة الفلسطينية، وكانت هذه اللقاءات تساعد في مقارنة الأفكار وتطويرها، وكان (جاك لوك غودار) أهم السينمائيين الذين جاءوا للأردن بأفكار حول السينما النضالية، وقد حصلت عدة مناقشات مع غودار حول هذا الموضوع، فقد كان غودار حتى بداية عام 1970 قد حقق ثلاثة أفلام ثورية ؛ أحدها للتلفزيون الإيطالي عن العمال في إيطاليا، ولم يعرض هذا الفيلم، والثاني عن العمال في بريطانيا، والثالث عن أحداث تشيكوسلوفاكيا، (وكان هذا الفيلم كما قال غودار خاطئا لأنه ارتكز على تحليل سياسي خاطئ)، وعندما قدم للأردن حاول تطبيق وجمع تجربته في الأفلام الثلاثة الأولى في فلمه عن الثورة الفلسطينية، فكانت تجربة الوحدة تجربة له في آن واحد معا، ولكن الوحدة لم تكن على اتفاق تام مع غودار.

وبالرغم من ذلك انتظرت الوحدة بشوق كبير نتائج هذا العمل لترى كيف ستطبق النظريات على مستوى الممارسة السينمائية، ولعدة أسباب لم تر الوحدة النتائج حتى هذا الوقت.

ومنذ بداية العام 1971 وحتى الآن سنحت الفرصة للوحدة بالاطلاع على بقية التجارب السينمائية العالمية النضالية والتقدمية في المهرجانات والمؤتمرات السينمائية الدولية وخاصة تجارب السينما الفيتنامية والكوبية والجزائرية والصينية والسوفيتية وتجارب السينمائيين التقدميين في أمريكا اللاتينية وأوروبا وأمريكا وأفريقيا وآسيا، وتمت لقاءات مع العديد منهم للتعرف على آرائهم وملاحظاتهم حول التجربة السينمائية الفلسطينية،

ومنهم على سبيل المثال لا الحصر المخرج الكوبي سانيتاغو الفاريز والألماني الغربي مانفريد فوس والفرنسي لوبيرون والمهندس مرينال سن والسنغالي عثمان سمبان وغيرهم، وتأكد للوحدة أنها كانت تسير في نفس الاتجاه مع السينما النضالية والثورة العالمية.

ولم يكن هذا هو الاختبار الوحيد للوحدة مع نفسها فقد كانت فرعا ينمو عضويا مع بقية فروع الفنون الفلسطينية المتفاعلة مع الثورة المسلحة كالشعر والأدب والموسيقا، والفن التشكيلي.

د-المنهج التجريبي في الفيلم الفلسطيني:

يجد الملاحظ لأفلام هذه الوحدة اختلاف الأسلوب في كل فيلم، ويعود ذلك للمنهج المتبع في البحث عن الأساليب المثلى للسينما النضالية التي لم تبلور بعد قواعدها النهائية كلغة سينمائية. وبإيقاع هذا المنهج التجريبي تزداد المعرفة السينما النضالية.

هـ - من خلال ما تقدم توصلنا إلى هذه النتائج التالية حول طبيعة العمل السينمائي الفلسطيني[10]

١-السينما النضالية:

إن السينما النضالية تجربة جديدة في العالم وقد نمت مع الثورات الشعبية المسلحة كما في فيتنام وكوبا والجزائر وفلسطين، كما بدأت تنمو في بلدان أمريكا اللاتينية والولايات المتحدة وأوروبا، حيث تقوم جماعات في هذه البلدان بعمل أفلام تفضح الأنظمة الإمبريالية وعملاءها وتمجد نضال الشعوب في سبيل تحررها، وقد سمعنا أخيرا عن وجود جماعة ثورية داخل الأرض المحتلة تقوم بصناعة الأفلام عن وحشية العدو الصهيوني التي يمارسها ضد السكان العرب. إن الفيلم النضالي سلاح يخدم الثورة في مهامها سواء في التعبئة الجماهيرية أو التحريض والتثقيف السياسي وفضح العدو، كما أن أي فيلم يثبط عزيمة الجماهير أو يحرضها ضد الثورة أو يدعو للتخاذل والسلبية أو يحمل فكرا سياسيا استعماريا لطموحات الجماهير و يبشر بأخلاقيات مضادة لأخلاقيات وقيم حرب التحرير الشعبية أو أي فيلم يستر عورات العدو هو فيلم مضاد للثورة. وقد وضعت حرب الشعب للأفلام النضالية مقاييسها الأولى فخرجت هذه الأفلام بخصائص حرب الشعب الطويلة الأمد، وحيث إن الأسلحة الخفيفة هي الأسلحة الأساسية في الحرب الشعبية فإن

الكاميرا الخفية 16 مه لم و8 ملم هي الأنسب، والفيلم النضالي الناجح كالعملية العسكرية الناجحة، كلاهما يهدف إلى تحقيق فعل سياسي. وكما أن إرادة القتال هي الأساس في حرب الشعب أمام آلة الحرب الإمبريالية فإن الإرادة أيضا هي الأساس في تحقيق الفيلم النضالي أمام آلة السينما الإمبريالية.

2-الفريق السينمائي:

على الفريق السينمائي النضالي أن يقوم بجميع المهام المطلوبة لإنجاز فيلم ما، بدءا من السيناريو ومرورا بالتصوير والمونتاج والإخراج وانتهاء بالعرض، وعلى الفريق السينمائي أثناء العمل أن يعتبر نفسه خلية تلتزم استراتيجيا وتكتيكيا بالقضية التي يطرحها في فيلمه.

3-طبيعة الإنتاج:

إن طبيعة إنتاج العمل السينمائي النضالي يجب أن تكون متمثلة في نوعين، هما الإنتاج الذي يلتزم بالمرحلة النضالية والإنتاج الذي يلتزم باستراتيجية النضال، كما أن الفيلم النضالي يجب أن يكون مفيدا وضروريا كرغيف الخبز لا فائضا كالعطور.

4-طبيعة العروض:

لا يكتمل العمل السينمائي النضالي إلا بعرض الأفلام على الجماهير المعنية بالنضال والممارسة له، ويجب على السينمائي أن يذهب بنفسه لعرض أفلامه على هذه الجماهير بشكل علني أو سري حسبما تتطلبه طبيعة المرحلة النضالية، إن العلاقة بين السينمائي والجماهير يجب أن تظل قائمة في جميع مراحل العمل.

5-محاولة لتحديد صفات السينما النضالية:

من خلال تجربتنا الذاتية في مجال السينما فنحن نرى أن صفات السينما النضالية تتحدد كالآتي:

أ-ثورية المضمون، وتأتي بالضرورة بتبني ثورية الفكر السياسي وهذا ما يستدعي التزام المخرج والمحقق السينمائي بالنظرية النضالية وممارسته لها.

ب -جدية المعالجة، وتكمن في الابتعاد عن الأطر التقليدية المعهودة في الأعمال السينمائية الهوليودية وأمجاد الأطر السينمائية النضالية التي تتناسب مع تجربة نضال الشعوب وتعبر عن روحها وتستعمل لغتها الخاصة للتعبير عن طموحاتها وأمالها في التحرر.

جـ-جودة الإيصال، و يستدعي هذا اعتماد الفيلم النضالي للتقنية المحددة والمفهومة لغة بسيطة بالإضافة إلى تقنية واضحة وعدم الأغراب السينمائي وتجنب التعقيدات لاستيعاب المضامين النضالية بيسر وسهولة، وهذا لا يتم إلا بعد دراسة عميقة وجادة للعلاقة الوطيدة فيما بين الفيلم والجماهير عن قريب وعن بعيد، دراسة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وعبر استيعاب لرؤية الجماهير وتطورات هذه الرؤية، كما تأخذ بعين الاعتبار التأثيرات السلبية التي خلفتها تراكمات الماضي من النظر للسينما كأداة تسلية وترفيه ومدى تأثير وسائل الأعلام الأخرى من تليفزيون وكتب وصحافة.

د-قدرتها على التصدي-و بشكل خاص-للسينما الإمبريالية التي تأتينا من العالم الرأسمالي وتهدف للربح ونشر القيم الاحتكارية والقيم السياسية للإمبريالية والاستعمار.

الثقافة السينمائية:

١-توثيق الأعمال السينمائية (الأرشيف ومكتبة الفيلم):

عند الحديث عن أفلام القضية الفلسطينية تبرز مشكلة الأرشيف كمشكلة هامة، وبالرغم من الحديث الكثير الذي دار حول هذه النقطة إلا أن مشكلة الأرشيف لا تحل إلا بخطة شاملة آخذة جميع النواحي في الاعتبار؛ نواحي مصادر الأرشيف، العناية به وحفظه، نواحي التمويل للحصول على الوثائق، ونواحي تنمية الأرشيف بشكل دائم. وهذا الحديث لا ينطبق على الأرشيف القديم فقط بل ينطبق أيضا على الأرشيف المعاصر للقضية الفلسطينية.

إن الوثائق السينمائية المتعلقة بالقضية الفلسطينية وثائق معاهدة سايكس بيكو وبلفور ووثائق النضال الفلسطيني ضد الانتداب البريطاني والصهيونية ووثائق الهجرة الصهيونية لفلسطين ووثائق عادية أخرى عن فلسطين قبل 1948، وثائق عن المدن والزراعة والحياة العادية، كل هذه الوثائق تخدم بكفاءة عدالة القضية الفلسطينية.

إن هذا الأرشيف مصدر قيم للأعلام عن قضية فلسطين ونضال شعبها العادل ومصدر قيم لكشف المؤامرات ضد هذا الشعب وطموحاته في التحرر. ويمكن تقسيم موضوع الأرشيف تاريخيا إلى ثلاثة أجزاء:

١- 1900-1948

2- 1948 -1965

3- 1965 -الوقت الحالي

وهذا التقسيم يساعدنا في البحث عن مصادر الأرشيف. فالجزء الأول ينتهي مع انتهاء الانتداب على فلسطين وتقسيمها واستيلاء الصهيونية على جزء منها والمصدر الأهم لهذا الجزء هو شركات الأرشيف في بريطانيا، أما الجزء الثاني فقد تكون وكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين أهم مصادره، أما الجزء الثالث فان مؤسسة السينما الفلسطينية لديها أرشيف كامل وشامل منذ 1968 عن الثورة الفلسطينية.

2- حركة التأليف والترجمة والنشر في مجال السينما:

أسهمت أفلام فلسطين-مؤسسة السينما الفلسطينية-بمساعدة وتشجيع بعض الأبحاث والمقالات التي قام بتأليفها بعدادها بعض النقاد السينمائيين التقدميين العرب والأجانب، وتولت عملية ترجمتها ونشرها في المجلات السينمائية المتخصصة والصحف التابعة للثورة الفلسطينية وغيرها، وكانت اغلب هذه الأبحاث والمقالات تدور حول السينما الفلسطينية بشكل عام، كما ساهمت في نشر بعض الوثائق السينمائية الهامة المتعلقة بأمور وقضايا السينما النضالية في العالم(11).

من الأفلام التي أنتجت ضمن أطر منظمة التحرير الفلسطينية:

«جميع الأفلام من النوع التسجيلي»

1- مؤسسة السينما الفلسطينية، أفلام فلسطين، الأعلام الموحد لمنظمة التحرير الفلسطينية:

أ-إنتاج المؤسسة:

لا-للحل السلمي: عن رد فعل الجماهير العربية ضد مشروع روجرز «عمل جماعي» 1969 م.

بالروح بالدم، عن أحداث أيلول في الأردن إخراج مصطفى أبو علي 70-1971.

العرقوب: عن حرب العرقوب جنوب لبنان إخراج مصطفى أبو علي 1972.

ليلة فلسطينية: عن الفولكلور الفلسطيني وانتج بمساعدة الساتباك التونسية إخراج سمير نمر 1972.

حرب الأيام الأربعة: عن حرب العرقوب وانتج بمساعدة الساتباك

الفرنسية إخراج سمير نمر 1972.

عدوان صهيوني: عن الغارات الصهيونية الوحشية ضد المخيمات المدنية في سوريه ولبنان عام 972 ا إخراج مصطفى أبو علي 1973.

لماذا نزرع الورد: عن المشاركة الفلسطينية بمهرجان الشباب ببرلين عام 1973 إخراج قاسم حول 1973.

جريدة أفلام فلسطين العدد (ا) بعض أحداث الثورة على الساحة العربية.

وجريدة أفلام فلسطين العدد 2 إخراج مصطفى أبو علي 1973- 1974.

ليس لهم وجود: عن حرب الإبادة الصهيونية ضد الشعب الفلسطيني إخراج مصطفى أبو علي 1974.

رياح التحرير: عن ثورة ظفار إخراج سمير نمر 1974.

لمن الثورة: عن الإنجازات الثورية في اليمن الديمقراطي إخراج سمير نمر 1974.

كفر شوبا: عن الصمود الجماهيري العسكري في الجنوب إخراج سمير نمر 1975.

على طريق النصر: عن أسر الشهداء والمدينة التعليمية إخراج مصطفى أبو علي 1975.

أفلام مولتها مؤسسة السينما الفلسطينية «أفلام فلسطين» لسينمائيين عرب ومنها:

سرحان: عن الثورة الفلسطينية من إنتاج وحدة الشهيد عز الدين الجمل بلبنان 1973.

ب-الإنتاج المشترك:

أفلام ساهمت مؤسسة السينما الفلسطينية «أفلام فلسطين» بإنتاجها لسينمائيين عرب وأجانب عددها 15 فيلما وأهمها:

شهادة الأطفال في زمن الحرب -سوري -1973.

فلسطين ستنتصر-فرنسي-1969.

الفتح:-إيطالي-لويجي بيرللي 1970.

بلادي:-سويسري-1970.

ثورة حتى النصر:-أمريكي-1970 جماعة نيونريل.

- فلسطين فيتنام: جورجي جيونوني-جماعة سينما العالم الثالث 1972.



«السينما الفلسطينية» من فيلم «كفرشوبا»

- الرشيدية:-مانفريد فوس-1974 ألماني.
- الزيتون: مجموعة فنسن الفرنسية 1975 وبالتعاون مع مكتب م.ت.ف. باريس.

2- لجنة الإعلام المركزي: الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين:

أنتجت 4 أفلام هي:

- على طريق الثورة الفلسطينية: إخراج فؤاد زنتوت 1971.
- النهر البارد: عن مخيم النهر البارد إخراج قاسم حول 1972.
- غسان كنفاني الكلمة البندقية: عن حياة ونضال الشهيد كنفاني إخراج قاسم حول 1973.
- بيوتنا الصغيرة: عن بناء الملاجئ في المخيمات: إخراج قاسم حول 1974.

3- اللجنة الفنية -الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين:

أنتجت 3 أفلام هي:

- الطريق: عن الواقع الاجتماعي والسياسي للمخيمات الفلسطينية بلبنان إخراج رفيق حجار 1973.
- البنادق متحدة: عن أحداث أيار بلبنان: إخراج رفيق حجار 1973.
- أيار الفلسطينيين: عن عملية (معلوت) إخراج رفيق حجار 1974.

4 -قسم الثقافة الفنية -مكتب منظمة التحرير الفلسطينية ببيروت:

انتج 4 أفلام من إخراج إسماعيل شموط:

-معسكرات الشباب: عن تدريب الفلسطينيين 1972.

-ذكريات ونار: عن الفن والتاريخ الفلسطيني 1973.

-النداء الملح: أغنية باللغة الإنجليزية 1974.

-عن طريق فلسطين: عن مدارس الفلسطينيين بالكويت 1974.

5-جماعة السينما الفلسطينية -مركز الأبحاث الفلسطينية:

أنتجت فيلما واحدا هو:

-مشاهد من الاحتلال في غزة: عن نضال الشعب الفلسطيني وصموده إزاء الاحتلال إخراج مصطفى آبو علي -1973.

6-الجبهة الشعبية -القيادة العامة:

صوت وثائق فيلمية ملونة عن:

- فدائيي عملية الخالصة قبل توجههم لاداء مهمتهم النضالية 1974.

7-مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في باريس:



عائدا الى حيفا- قصة غسان كنفاني واخراج قاسم حول. «السينما الفلسطينية»

شهداء على طريق فلسطين عن الشهداء الفلسطينيين الذين اغتالهم عملاء العدو الصهيوني في أوروبا-مأمون البني-باريس 1975 . الزيتون: بالتعاون مع جماعة فنسن 1975 ومؤسسة السينما الفلسطينية -أفلام فلسطين.

بيان بأسماء الأفلام التي تتولى مؤسة السينما الفلسطينية – أفلام فلسطين– توزيعها:

1-بالروح بالدم: لمصطفى أبو علي-إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

2-عدوان صهيوني: لمصطفى أبو علي-إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

3-مشاهد من الاحتلال في غزة: لمصطفى أبو علي-إنتاج جماعة السينما الفلسطينية في مركز الأبحاث.

4 -سرحان: إنتاج وحدة الشهيد عز الدين الجمل.

5-لماذا نزرع الورد: لقاسم حول: إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

6-ليس لهم وجود: لمصطفى أبو علي: إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

7-جريدة فلسطين المصورة لمصطفى أبو علي: إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

8 -حرب الأيام الأربعة: لسمير نمر: إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

9-ليلة فلسطينية: لسمير نمر: إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

10-لمن الثورة: لسمير نمر: إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

11-رياح التحرير: لسمير نمر: إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

12-كفر شوبا: لسمير نمر: إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

13-على طريق النصر: لمصطفى ابوعلي: انتاج اللجنة الفنية-الجبهة الشعبية الديمقراطية.

14-ايار الفلسطينيين: رفيق حجار: انتاج اللجنة الفنية-الجبهة الشعبية الديمقراطية.

15-فلسطين ستنتصر: انتاج مشترك بين المؤسسة ومجموعة سينمائية فرنسية.

16-الفتح فلسطين: للويجي بيرللي: انتاج مشترك بين المؤسسة والحزب الشيوعي الايطالي.

17-ثورة حتى النظر: انتاج مشترك بين المؤسسة ومجموعة نيوزريل الاميركية.

18-اين تقع فلسطين: لمانفيد فوس: انتاج الماني غربي.

19-لانه فلسطيني: لمانفيد فوس: انتاج الماني غربي.

20-فلسطين-الدنمرك: انتاج فريق تقدمي دنمركي.

21-بلادي: انتاج مشترك مع مجموعة سينمائية سويسرية.

بيان بالمهرجانات والمؤتمرات السينمائية التي شاركت فيها منظمة التحرير الفلسطينية والجوائز العالمية التي نالتها الأفلام الفلسطينية:

1-مهرجان دمشق الدولي الاول لسينما الشباب 1972.

نال فيلم بالروح بالدم لمصطفى ابوعلي جاهزة الفيلم التسجيلي المتوسط الطول.

2-مهرجان قرطاج الدولي الرابع عام 1972.

شاركت فيه السينما الفلسطينية ولكن خارج إطار المسابقة الرسمية للمهرجان.

3-مهرجان أفلام و برامج فلسطين-بغداد 1973.

نال فيلم بالروح بالدم لمصطفى ابوعلي جائزة المهرجان الفضية للافلام الطويلة.

نال فيلم ذكريات ونار لاسماعيل شموط جائزة المهرجان الفضية للافلام القصيرة.

4-مهرجان لايبزيغ الدولي للافلام التسجيلية والوثائقية عام 1973. نال فيلما «مشاهد من الاحتلال في غزة» لمصطفى ابوعلي «ولماذا نزرع الورد» لقاسم حول جائزة اتحاد الشبيبة العالمي.

5-مهرجان نيون 1973 في سويسرا خارج المسابقة.

6-مهرجان طشقند الدولي الثالث عام 1974.

شاركت فيه مؤسسة السينما الفلسطينية ولكن المهرجان لا يعطي جوائز اساسية كما ورد في قانونه.

7-مهرجان كارلو فيفاري عام 1974.

نال فيلم عدوان صهيوني لمصطفى ابوعلي جائزة السمبوزيوم للفيلم التسجيلي.

8- مهرجان قرطاج الدولي الخامس عام 1974.

نال أيار الفلسطينيين لرفيق حجار الجائزة الذهبية للافلام التسجيلية المتوسطة، ونال فيلم ليس لهم وجود لمصطفى ابوعلي جاثزة اتحاد النقاد السينمائيين العرب بالاشتراك مع الفيلم السابق.

9- الملتقى الاول لسينمائيي العالم الثالث، الجزائر 1973.

شاركت به مؤسسة السينما الفلسطينية بمجموعة من أفلامها وبوفد سينمائي شارك بصورة أساسية في أعمال المهرجان ولجانه.

10- مهرجان رويان 1974- فرنسا-خارج المسابقة.

11- مهرجان ليبزيغ 1974.

نال فيلم بيوتنا الصغيرة لقاسم حول جائزة فضية في مسابقة التلفزيون. ونال فيلم ليس لهم وجود لمصطفى أبو علي جائزة دبلوم الشرف في مسابقة السينما.

12-مهرجان اوبرهاوزن-ألمانيا الغربية 1975-خارج المسابقة.

13-مهرجان الأفلام المعادي للإمبريالية -كان، 1975- نظمه الحزب الاشتراكي الموحد-فرنسا وهو مهرجان مواز لمهرجان كان التقليدي.

وعرضت في هذا المهرجان الأفلام: كفر قاسم -لبرهان علوية. مشاهد من الاحتلال في غزة لمصطفى أبو علي.

14-المهرجان الدولي للأفلام القصيرة -غرونويل-فرنسا 1975-خارج المسابقة.

15-مهرجان موسكو-1975-عرضت ثلاثة أفلام فلسطينية هي ليس لهم وجود وأيار الفلسطينيين وذكريات ونال جائزة لجنة التضامن الآسيوي الأفريقي.

16-الدورات التالية لمهرجانات: دمشق وقرطاج و بغداد.

بيان أفلام فلسطين-صدر في نيسان 1972 بمناسبة إقامة المهرجان الدولي الأول لسينما الشباب بدمشق:

إن السينما النضالية هي التي تعبر عن نضال الشعب وتنقل تجربته النضالية للعالم وينتفع بها هذا الشعب وجميع الشعوب المناضلة الأخرى.

إن الواقع الذي يتبلور مع النضال الفلسطيني واقع جديد ذو خصائص جديدة وقد بدأ هذا الواقع يفرض نفسه على معظم مجالات حياة الشعب الفلسطيني، ومن خلال هذا الواقع بدأ يتبلور فن فلسطيني جديد في معظم تخصصات الفنون، فقد بدأ يتبلور في مجال الشعر والقصة والفنون التشكيلية والموسيقا والمسرح، وقد شمل هذا التبلور أيضا فن السينما.

إن السينما الفلسطينية والتي هي بالضرورة سينما نضالية لا تزال في طور النشوء إلا أنها حققت-وهذا أقل ما يقال-خطوات في الاتجاه الصحيح، وهو تحويل الفيلم إلى سلاح يضاف لأسلحة الثورة الفلسطينية والعالمية.

أن السينما الفلسطينية الناشئة تدرك-وعلى الأقل ممثلة بجهد العاملين

تحت اسم أفلام فلسطين-أن عليها أن تعبر عن روح النضال المسلح الذي يخوضه الشعب وان تنقض قيم الفاسد والمتخلف وان ترسى قيم حرب التحرير الشعبية وصولا إلى حق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره فوق أرضه.

إن السينما الفلسطينية النضالية تدرك أن عليها أن تجد الأساليب والأطر الجديدة القادرة عل استيعاب التجربة النضالية المجيدة للشعب الفلسطيني وان عليها أن تبلور سينما الشعب لتعبر عن حرب الشعب.

إن للسينما النضالية قيما ومقاييس خاصة تختلف عن قيم السينما التقليدية ولهذا لا يجوز أن ينظر لهذه المقاييس كتلك، إن مقاس الفيلم النضالي هو بمدى انتفاع القضية النضالية المعغية بالفيلم.

إن السينما الفلسطينية ليست انتماء جغرافيا بل انتماء نضالي تجاه القضية الفلسطينية.

بيان جماعة السينما الفلسطينية:

منذ فترة ليست بالقصيرة والسينما العربية في موضوعات غير متفاعلة مع الواقع وضمن معالجات سطحية كونت بمرور الوقت صيغا وخلقت اعتيادا عند المشاهد العربي وأسهمت بهذا الشكل أو ذاك في تخدير وعيه وبالتالي أبعاده عن عموم قضاياه الملحة في مواجهة معسكر العدو الإمبريالي الصهيوني. وخلال مسيرة الفيلم العربي برزت محاولات جادة وطموحة للتعبير عن الواقع.

ولكن هذه المحاولات سرعان ما اختفت تحت وطأة طوق الاحتكار السينمائي الذي كان يعمل بوعي ويقظة للحيلولة دون قيام سينما عربية هادفة، إلا أن تطور الأحداث السياسية دفع بالضرورة إلى سينما جديدة لكنها هي الأخرى لم تكن بمستوى الطموح بقدر ما كانت بمستوى الأحداث لذا جاء اغلبها إصلاحيا في موضوعه ومثقلا بتركات الفيلم التقليدي في شكله، لكن عمق الجرح الحز يراني في عام 1967 قد فرز القدرات الشابة المؤمنة بالجماهير ودفعها نحو تحقيق أشرطة سينمائية تحمل الكثير من مزايا وخصائص الفيلم البديل مضمونا وشكلا واشرط ناقشت الهزيمة، وعكست المواقف الصامدة لأبناء شعبنا، وتحدثت بجرأة عن القضية الفلسطينية وعن المقاومة المسلحة التي يخوضها الشعب العربي الفلسطيني.

ومن هنا تأتي أهمية السينما الفلسطينية وضرورة تطويرها كي تستطيع الوقوف بجدارة إلى جانب المقاتلين الشجعان وتعكس حقيقة القضية وتصور مراحل كفاح الشعب العربي الفلسطيني لتحرير أرضه وتعكس الماضي والحاضر، وتستشرف المستقبل، وان هذه السينما ينبغي أن تنمو وتطور ضمن جهود منظمة مجتمعة لان المبادرات الفردية تبقى محدودة مهما عظمت. ولذلك وجدنا نحن-المهتمين بشؤون السينما والأدب والفكر- المتحدثين في هذا البيان أهمية تنظيم تجمع سينمائي أطلقنا عليه اسم جماعة السينما الفلسطينية وعلى الأسس والمبادئ التالية:-

1- إن الهدف الأساسي لهذه الجماعة هو إنتاج الفيلم الفلسطيني الملتزم بقضايا الثورة الفلسطينية وأهدافها ضمن أفق عربي ذي مضمون ديمقراطي.

2- العمل على التوصل إلى الشكل السينمائي البديل المتفاعل جدليا مع المضمون.

3- تضع الجماعة خبراتها وإنتاجها في خدمة الثورة الفلسطينية وتخدم قضية الشعب العربي الفلسطيني.

4- إن الجماعة تعتبر نفسها مؤسسة من مؤسسات الثورة الفلسطينية لذا فان مصادر تمويلها تتأتى من الاتفاقات التي تعقدها مع الجهات الفلسطينية أو العربية المؤمنة بأهدافها، وهي تدعو الصندوق القومي الفلسطيني أو من ينتدبه لتدقيق النواحي المالية لديها حال مباشرتها بالعمل.

5- تتخذ الجماعة من مركز الأبحاث في (م. ت. ف) في بيروت مقر عمل لها.

6- تضع الجماعة خطة عمل ولائحة داخلية تنظم علاقاتها الداخلية والخارجية.

7- أما الأهداف العملية التي تسعى إلى إنجازها فهي:-

ضمن الإنتاج: تحقيق أفلام ثورية تحشد الجماهير حول الثورة وتعرف بكفاح شعبنا وقضيته للعالم.

وضمن الوثيقة: إنشاء مكتبة سينمائية (أرشيف تضم الوثائق المصورة المتحركة والثابتة التي تحتوي عل صور نضال شعبنا ومراحل تطور قضيته).

وضمن التعاون: توطيد العلاقة مع الجماعات السينمائية الثورية والتقدمية في العالم، والمشاركة في مهرجانات السينما باسم فلسطين وتقديم التسهيلات السينمائية المتوفرة إلى كل الجهات الصديقة التي تعمل ضمن الثورة الفلسطينية.

نماذج من الإنتاج الجديد:

جنود فلسطين:

فيلم وثائقي عن جيش التحرير الفلسطيني، وهو أحد الردود الفلسطينية على ما حدث في كامب ديفيد.

الصور الوثائقية تتوالى-وعد بلفور-تقسيم فلسطين-الاحتلال الصهيوني-مذبحة دير ياسين-تشريد مليون فلسطيني-الاعتداءات الصهيونية المتكررة على الأرض العربية.

هذا الفلسطيني المشرد لم يكن ليرضخ ويسكن في الخيام، ولكنه كان بحاجة إلى دعم رسمي، وجاء هذا الدعم بقيام جيش التحرير الفلسطيني يجمع نضالات الشعب العربي الفلسطيني وينظم طاقات الجماهير المناضلة و يعدها لمعركة التحرير.

كل هذا يحدثنا عنه فيلم -جنود فلسطين-الذي أنتجته دائرة الإنتاج السينمائي في التلفزيون العربي السوري أخرجه المخرج الشاب محمد الرفاعي، صور الفيلم سمير جبر وقام بالمونتاج مروان داغستاني.

أحد المشاهد الحية يروي قصة مواطن قدم جميع أولاده فداء لفلسطين وفي مختلف مراحل النضال الفلسطيني ضد الصهيونية وهو يؤكد الإصرار الفلسطيني على متابعة النضال مهما كانت التضحيات وأيا كان حجم المؤامرة.

وقد قال مخرج الفيلم: أردت من هذا الفيلم القول إن جيش التحرير الفلسطيني مرتبط بالقضية الفلسطينية وان جميع أبناء الشعب العربي الفلسطيني كبارا وصغارا هم جنود القضية.

عملية شناو:(12)

ضمن عروض مهرجان دمشق السينمائي الأول عرض فيلم عملية شناو وهو من إنتاج الثورة الفلسطينية وإخراج سمير سيف وتمثيل لفيف من نجوم السينما في سورية ومصر والجزائر وفلسطين وقد كتب السيناريو والحوار على عقلة عرسان بالاشتراك مع د. رفيق الصبان.

وفي عام 1977 تم إنتاج فيلم الحرب في لبنان من تصوير وإخراج سمير نمر وبكر الشرقاوي وفيلم صوت من الأرض المحتلة إخراج قيس الزبيدي عن مغني الأرض المحتلة مصطفي الكرد وقد عرض الفيلمان في مهرجان موسكو، وفيلم رؤى فلسطينية إخراج عدنان مدانات وفيلم (لأن الجذور لن

تموت) إخراج نبيهة لطفي وفيلم تل الزعتر إخراج مصطفى أبو علي وجان شمعون وبينو أربانو وفيلم الموت في لبنان إخراج كريستيان غازي وفيلم لبنان وتل الزعتر إخراج قاسم حول.

الصورة الفلسطينية:

نشرة رقم -1-

في دراسة مكثفة يقدم صلاح سرميني هذه النشرة من خلال العرض التالي:

-الصورة الفلسطينية نشرة سينمائية فصلية تصدر عن مؤسسة السينما الفلسطينية.

- الأعلام الموحد -منظمة التحرير الفلسطينية بإشراف عدنان مدانات ومصطفى أبو علي وجان شمعون-جاء في كلمة العدد أن هذه النشرة ليست اكثر من محاولة لإيجاد منبر نظري يواكب الإنتاج السينمائي الفلسطيني وإنتاج الأفلام الصديقة عن فلسطين وتقصي أساليب الدعاية الصهيونية المضادة من خلال الصورة ومن ناحية أخرى وسيلة إضافية للأعلام ولإقامة الحوار بين المهتمين بالسينما الفلسطينية والراغبين في صنع أفلام عن قضيتنا العادلة.

٦ السينما في العراق

في نيسان من عام 1979 أتيحت لي فرصة مشاهدة أكثر الإنتاج السينمائي الروائي والتسجيلي الجديد في العراق، وذلك من خلال الزيارة التي قمت بها لبغداد بدعوة من المؤسسة العامة للسينما والمسرح بمناسبة الانتهاء من فيلم (الأسوار) الذي يعتبر أضخم إنتاج في تاريخ السينما العراقية وخطوة متقدمة بالنسبة للسينما العربية «انتج بعده فيلم تاريخي ضخم، هو فيلم «القادسية» من إخراج صلاح أبو سيف وفيلم «الأيام الطويلة» من إخراج توفيق صالح.

إن تجربة السينما العراقية -وهي تجربة القطاع العام وحده اذ لم يعد هناك انتاج للقطاع الخاص- قد اسقطت من حسابها كل اغراءات السينما التجارية منطلقة من أهدافا الأساسية من واقع معاناة وطموحات الانسان العربي.

من هنا كانت الواقعية -ومنذ بدايات السينما في العراق -هي السمة الأساسية لها، ولهذا حرص المخرجون على تصوير أكثر مشاهد أفلامهم خارج الاستديوهات وفي المواقع الحقيقية لأحداثها، كما رأينا مثلا في: الظامئون، الاسوار، النهر التجربة، يوم آخر، بيوت في ذلك الزقاق، الباحثون، الخ.. ولما كان التكنيك الحديث من المتطلبات الأساسية

للسينما المعاصرة فقد حرصت المؤسسة على تجهيز الاستوديوهات ومواقع العمل بجملة من التجهيزات الحديثة حتى أصبح بإمكان الجهاز العامل في المؤسسة إنتاج وتصوير ثلاثة أفلام روائية بآن واحد، وفي أماكن مختلفة، كما أن السينما العراقية تحاول أن تتجاوز الأخطاء العربية التي كان سببها الأول دخول القطاع الخاص هذا الميدان بهدف المتاجرة بحيث تحولت السينما إلى سلعة تجارية خاضعة لشروط العرض والطلب، وقد اتجهت السينما العراقية منذ عام 1979 نحو انتاج الافلام الضخمة، وبدأت هذا الاتجاه بفيلم الاسوار وتبعته بأفلام أخرى مثل «الايام الطويلة» و«القادسية» وغيرها.

وفي عودتنا إلى تاريخ ومسيرة السينما العراقية[1]، نجد أن الخطوط الأساسية لهذه المسيرة كانت كما يلي «في العروض والانتاج»:

عرض أول الافلام من «السينما توغراف» ليلة الاحد 26 تموز عام 1909 في دار الشفاء «الكرخ»، ولا أحد يعرف من الذي جاء بهذه الأفلام أو «الألعاب» كما وصفت من قبل تلك الجمهرة المبهورة من البغداديين الذين شاهدوها.

ويبدو أن هذا الفن قد راق لتجار تلك الفترة إذ قرروا اختيار مكان عام يرتاده الأهالي وسط بستان لمشاهدة «الألعاب الخيالية» بموجب بطاقات.

يقول إعلان نشرته جريدة بغدادية في أيلول 1911: «يبتدئ أول تمثيل بالسينما توغراف في يوم الثلاثاء مساء في البستان الملاحق للعباخانة، وهذا التمثيل يكون بالأشكال اللطيفة التهذيبية المبهجة الآتية:

1-صيد الفهد -2-الرجل الصناعي-3- بحر هائج -4- التفتيش عن اللؤلؤة السوداء-5- سباق مناطيد -6- طيور مفترسة في اوكارها-7- خطوط حية (متحركة) 8 - تشييع جنازة أدوار السابع في إنكلترا (وهو مشهد نفيس).

وجاء في الإعلان أيضا: (وفي كل جمعة مساء يتغير بروغرام هذه المشاهد بغيرها). ويحدد الإعلان رسم الدخول في الصفوف الأخيرة بـ 8 قروش وهي المحل الأجمل، أما الصفوف الأمامية فرسم الدخول إليها هو 4 قروش.

ولقد كان لهذا الحديث أصداء واسعة في الأوساط الاجتماعية والثقافية وظهرت مقالات وتعليقات حول (السينما توغراف)، وكلها تحث القوم على حضورها ومشاهدتها ليروا الفرق بين المشاهد اللطيفة الأدبية وبين مشاهد الألعاب والرقص والخلاعة في القهاوي.

والقول هذا مقتبس من إحدى الصحف الصادرة في عام 1911.

أن ذلك المكان-البستان الذي عرضت فيه تلك الأفلام الثمانية هو نفسه الذي دعي فيما بعد بـ (سينما بلوكي) نسبة إلى تاجر مستورد للآلات، كان معروفا في العراق، و بذلك تكون (بلوكي) هي أول دار عرض تفتتح في بغداد،و بعدها تعددت دور العرض مثل (عيسائي) و(أولمبيا) و(سنترال سينما) و(السينما العراقي) و(السينما الوطني) الخ..

في العشرينات، أكثرت الصحف من نشر الأخبار والتعليقات حول الأفلام السينمائية وكذلك قامت بعثات أجنبية بزياره بغداد وتصوير الأحداث الجارية في العراق وعرضها ني دور السينما ببغداد، فهذه (السينما الوطني) تعرض في سنة 1927 فيلمين صورا في بغداد وهما (مناظر الحفلة الربيعية للجيش العراقي) و(تدشين طيارة مدينة بغداد).

وفي الثلاثينات[2]. وإثر اتساع العروض وتكاثر الدور وازدياد اهتمام الصحافة بالسينما جرت عدة محاولات لإنتاج أفلام في العراق، واحدة منها في سنة 1930 وأخرى في منتصف هذا العقد أقدمت عليها شركة أجنبية، وفي سنة 1938 أقدم التاجر المعروف حافظ القاضي على محاولة لإنتاج (فيلم سينمائي)، ونشرت الصحف أن السيد مصطفى القاضي (وهو شقيق حافظ) قد سافر (بطيارة إلى إنكلترا وذلك لجلب الأجهزة واللوازم السينمائية تمهيدا لإنتاج الفيلم)..إلا أن كل هذه المحاولات التي أشرنا إليها وغيرها قد أجهضت قبل أن يوفق أصحابها إلى تصوير اللقطات -الأولى لأفلامهم.

ومن جانب آخر، فأن عددا من هواة السينما وفق في الظهور ضمن (كومبارس) عدة أفلام مصرية وسورية خلال عقد الثلاثينات، نذكر منهم (نزهت العراقية) التي شاركت في فيلم (العزيمة) الذي أخرجه كمال سليم.

ومع مطلع الأربعينات، وحين كانت حضارة العالم تتعرض للدمار شرع بعض أصحاب الأموال وأثرياء الحرب بتكوين الشركات السينمائية، وكانت أولاها هي (شركة أفلام بغداد المحدودة) التي أجيزت في أواخر عام 1942، والتي لم توفق أيضا إلى النجاح في إنتاج أي فيلم.

إن فجر صناعة الفيلم لم يبزغ في العراق إلا بعد انتهاء الحرب الثانية، ولهذه المرحلة وقفة أخرى.[3]

ظل القطاع الخاص منذ عام 1901 مستوردا وموزعا للأفلام، ولم يحالفه الحظ في الدخول الى معترك الانتاج الا في مطلع الاربعينات، حيث تألفت أولى

الشركات التي أعلنت عن عزمها على انتاج الأفلام، ولكنها فشلت، كما ذكرنا.

في عام 1946 بوشر بانتاج أول فيلم في العراق من قبل (شركة أفلام الرشيد العراقي-المصرية) وهو فيلم (ابن الشرق) الذي اخرجه نيازي مصطفى ومثل فيه عدد كبير من الفنانين العرب، وخاصة من مصر مثل بشارة واكيم ومديحة يسري ونورهان وآمال محمد. اما من العراق فشارك في الفيلم كل من: عادل عبد الوهاب وحضيرى ابو عزيز، وعزيز علي، وعرض (ابن الشرق) خلال أيام عيد الأضحى في أواخر عام 1946.

وكان العام المذكور (1946) قد شهد ايضا انتاج الفيلم الثاني (القاهرة بغداد) الذي انتجته شركتان هما (شركة أصحاب سينما الحمراء) و (شركة اتحاد الفنيين المصرية).

ومع الفيلمين (ابن الشرق) و (القاهرة -بغداد) شرع في عام 1946 بتصوير الفيلم الثالث (عليا وعصام) الذى اخرجه الفرنسي اندريه شوتان. ومثل فيه كل من: ابراهيم جلال وسليمة مراد وجعفر السعدي وعبدالله العزاوي ويحيى فايق وفوزي محسن الأمين وغيرهم[4].

وبعد نجاح فيلم (عليا وعصام) قام منتجه (استوديو بغداد) بانتاج فيلم جديد هو (ليلى في العراق) الذي أخرجه احمد كامل مرسي (من مصر) ومثل فيه المطرب محمد سلمان (من لبنان)، وشارك في الفيلم من العراق ابراهيم جلال وعفيفة اسكندر وعبدالله العزاوى وجعفر السعدي. وقد عرض (ليلى في العراق) في سينما روكسي خلال شهر كانون الأول سنة 1949.

إن تسارع وتيرة انتاج الأفلام وعرضها في العراق خلال سنوات 1946-1949 قد ملأ القلوب بالثقة وأشاع التفاؤل بان العراق قد شهد فعلا الخطوات الأولى لميلاد صناعة سينمائية، وان الأفلام الأربعة التي عرضت قد جذبت عدداً من الشباب الذين اطلعوا على أسرار هذا الفن الجميل، وامتلكوا بعض المؤهلات التي تساعدهم على قيادة هذه الصناعة الجديدة.

لكن يبدو أن هذه الآمال كلها قد خابت، ولم ينعشها مجيء الشركة التركية التي صورت في بغداد فيلمين هما (طاهر وزهرة) و (ارزو وقمبر) اللذين شارك فيهما عدد من الهواة والفنانين.

لقد أصيب القطاع الخاص بخمول بعد عرض فيلم (ليلى في العراق)، ولم يجرؤ أحد على انتاج فيلم يستهل به العقد الجديد؛ الخمسينات.

إن تفسيرات مختلفة طرحت عن أسباب هذا الركود الذي ساد مطلع الخمسينات والذي كسرته مبادرة محمودة قام بها بعض الشباب الطموح، في مقدمتهم كان ياس علي الناصر الذي أسس (شركة دنيا الفن) في سنة 1953، والتي دخلت ميدان الانتاج معتمدة على قدرات عراقية خالصة، فكان فيلمها الأول (فتنة وحسن) الذي أخرجه حيدر العمر وجرى عرضه في سنة 1955.

ثم تتابع ظهور الشركات وافتتاح المكاتب التي كانت تتسابق وتتعجل الإنتاج، واختلطت الأسماء أمام الجمهور، وكانت محصلة هذا الصراع أفلاما رديئة فنيا وهزيلة في معالجتها للمضامين التي تطرحها، وكانت هناك أفلام قليلة جدا تلوح كومضات عبر تلك الرحلة الطويلة والمتعبة، وهي أفلام (سعيد أفندي) إخراج كاميران حسني وتمثيل يوسف العاني وفخرية عبد الكريم (زينب)، وفيلم (الحارس) إخراج خليل شوقي وتمثيل قاسم حول وزينب ومكي البدري وكريم عواد إضافة إلى أفلام (ارحموني) و(عروس الفرات) و(نبوخذ نصر) والمنعطف).

أن القطاع الخاص كمستورد وموزع للأفلام قد انتهى، وتوقفه هذا جاء اثر صدور قرار لمجلس قيادة الثورة في 1/4/1973 الذي حصر استيراد وتوزيع الأفلام بالدولة. وتتولى هذه المهمة الآن مديرية استيراد الأفلام التابعة للمؤسسة العامة للسينما والمسرح.

أما عن القطاع الخاص في ميدان الإنتاج فلم يصدر أي قرار يوقفه أو يتعارض مع هذا القطاع الذي لم يوفق إلى بناء صناعة سينمائية في العراق.

والحق أن ما أنجزه القطاع الخاص في ميدان السينما بالعراق خلال عمره كان مجرد (محاولات) لإنتاج أفلام، كانت تفتقر إلى الأسس الإنتاجية الصحيحة، والى القاعدة الاقتصادية التي تنهض عليها، إضافة إلى أن القطاع الخاص فشل في إيجاد الأسواق التي تمتص إنتاجه وتدر عليه الموارد الكفيلة بإدامته فانتهى تقريبا.

ولا نظن أن القطاع الخاص هذا قادر على تجاوز مرحلته (وأزمته) التي تكاد تتوقف تلقائيا اثر تعزز دور القطاع العام بعد صدور القانون رقم 146 لسنة1975 الخاص بالمؤسسة العامة للسينما والمسرح.

في سنة 1960 تأسست أول مؤسسة رسمية تعنى بالسينما بعد أن ظل إسهام الدولة في الإنتاج السينمائي غائبا خلال الأعوام السابقة، وبعد أن

كان هذا الإنتاج حكرا على القطاع الخاص، ففي هذا العام تم إنشاء مصلحة السينما والمسرح التي ابتدأت نشاطها بإنتاج الأفلام الوثائقية، إضافة إلى تقديمها التسهيلات للعاملين في القطاع الخاص. أما في مجال الفيلم الروائي فإن المصلحة لم تقدم عل هذه الخطرة إلا بعد بضع سنوات، حيث شرع في سنة 1966 بتصوير فيلم (الجابي) من إخراج جعفر علي، وبعد عرضه تتابعت أفلام المصلحة فكان (شايف خير) لمحمد شكري جميل و(جسر الأحرار) لضياء البياتي، وفي عام 1973 جرى فيلم (الظامئون) الذي يعتبر علامة مميزة في لسيرة الأفلام العراقية، وهو من إخراج محمد شكري جميل[5].

ويستطيع المتتبع لصناعة السينما في العراق أن يتبين تلك الخطوات التي قطعتها هذه الصناعة بعد تموز 1968، فعلى صعيد التنظيم أولا: صدر قانون دمج المصلحة بالمؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون عام 1972، ثم صدور قانون آخر يقضي بفصل المصلحة عن المؤسسة وتحويلها إلى موئسة تعنى بشؤون السينما والمسرح وذلك سنة 1975، حيث صدر القانون الخاص بالمؤسسة العامة للسينما والمسرح التي أصبحت تقود وتوجه صناعة السينما في العراق.

لقد تميز إنتاج القطاع العام بسيادة الفيلم الوثائقي[6]، الذي يعكس الواقع الجديد ومنجزاته. وبفضل جدارة هذا الفيلم، استطاع أن يتبوأ مكانة مرموقة أهلته للحصول على العديد من الجوائز الدولية في المهرجانات التي شارك فيها مثل (لا يبزغ) و(موسكو) و(كارلوفيفاري) و(طشقند) و (قرطاج) الخ.. و يصل معدل مما يتم إنتاجه سنويا من الأفلام الوثائقية إلى أربعين فيلما تتناول موضوعات عديدة، علمية وتربوية وتأهيلية وثقافية.. وغيرها.

وقد شهدت مديرية السينما في أعوامها الأخيرة نشاطا ملحوظا اعتمد خططا فنية وسنوية على صعيد إنتاج الفيلم الروائي أيضا.

إن الأفلام الروائية التي قدمتها المؤسسة العامة للسينما والمسرح تتميز بانطلاقها من الواقع الموضوعي، وحرصها الواضح على التحرك ضمن إطاره، ومن هذه الأفلام نذكر (بيوت في ذلك الزقاق) و(التجربة) و(النهر) وهي على التوالي من إخراج قاسم حول وفؤاد التهامي وفيصل الياسري، وقد عرضت هذه الأفلام بعد الإنتاج الأول للمؤسسة وهو (الرأس) للياسري.

لقد وفرت للسينما أجهزة سينمائية ذات مستوى عال، كما أن المؤسسة العامة للسينما والمسرح استطاعت أن توجد كادرا بشريا متخصصا في

الحقل السينمائي، وهي باستمرار تحاول أن تحصن العاملين فيها بالخبرة والمعرفة من خلال إقامة الدورات المتخصصة، أو إرسالهم في دورات تدريبية إلى البلدان الصديقة التي لها تاريخ عريق في هذه الصناعة المهمة.

حرصت المؤسسة على أن تختصر الزمن فتنهض بإنتاج الأفلام الروائية، عل صعيدي الكم والنوع اللذين يبرران لها ذلك الدعم. ومن ثم ارتفعت بإنتاج الأفلام الروائية إلى معدل متصاعد، ففي سنة 1978 على سبيل المثال تم إنتاج الأفلام الروائية التالية:

(يوم آخر لصاحب حداد و(الأسوار) لمحمد شكري جميل و(الباحثون) لمحمد يوسف الجنابي، إضافة إلى العديد من الأفلام القصيرة..[7].

منذ عام 1948 العام الذي شهد فيلم (عليا وعصام) وحتى عام 1968، أي خلال عشرين عاما، لم يكن ثمة خيط يربط الإنتاج السينمائي العراقي بمعنى الينبوع والاستمرار، فوشائج هذا الفن الجديد، والمتأخر في استخدامه في العراق، كانت في السينما المصرية، وهذا هو الأمل في الفيلم العربي، بالنسبة للعراق وسورية ولبنان في الأقل.

وكان على السينما العراقية أن تنتظر حوالي عشر سنوات تقريبا بعد بدايتها لتتخذ اتجاها مختلفا واضحا عن الاتجاه التقليدي المباشر للسينما المصرية الوافدة، هذا الاتجاه الذي حاول النفاذ إلى المشكلات العملية، واتخاذ نماذج تمثل أبرز صور الواقع العراقي.

إننا نستطيع أن نعثر بسهولة على النموذج الكامل للاتجاه التقليدي في مجموعة الأفلام الأولى: (عليا وعصام) و(القاهرة بغداد) و(ابن الشرق) و(ليلى في العراق) و«فتنة وحسن» و«ندم» كما نستطيع أن نعثر عليه بشكل أشد بروزا في أغلب الأفلام التي أنتجت بعد عام 1958 وخاصة في فترة الستينات، فقد شهدت هذه الفترة وحدها إنتاج 26 فيلما، هي نصف مجموع الإنتاج السينمائي الروائي العراقي حتى عام 1979.

أما أبرز نماذج الاتجاه الثاني فيتمثل في فيلمي (من المسؤول) و(سيد أفندي). فلقد حاول هذان الفيلمان اليتيمان في مرحلة البداية بلوغ أقصى حالة ممكنة لتجاوز مجموعة من التجارب التي وصلت إلى حد مخل في المعالجات الفكرية والفنية والاجتماعية، رغم النشاط الثقافي والفني الذي شهده العراق آنذاك والذي مثلته حركة الشعر الحر، والتجمعات الفنية

العديدة، المسرحية والتشكيلية، إذ أن مجموعة المنتجين العراقيين بمشاركة آخرين من مصر ولبنان توجهت إلى استغلال الجمهور الذي ظل خارج دائرة الحياة الثقافية والفنية بشكل آخر، وخاطبته منذ أول أفلامها.

وليس غريبا بعد هذا أن نرى السينما العراقية تحقق لبعض أصحاب رؤوس الأموال أرباحا طائلة، فقد اتخذ الكثير من التجار والمغامرين أسماء عديدة لشركات إنتاج كانت وهمية في الغالب، فسرعان ما كانت تغلق أبوابها بعد إنتاجها الأول أو الثاني في أعلى تقدير، لتكتفي بما حققته من أرباح، وبالمناسبة فان كل الإنتاجيات العراقية لم تخسر، والفيلم العراقي الوحيد الخاسر هو فيلم (نبوخذ نصر) الذي أراد له مخرجه كامل العزاوي أن يكون بالألوان وقد تكلف ميزانية ضخمة.

وكان على السينما العراقية أن تنتظر عشر سنوات أخرى بعد الفيلمين المذكورين لتثور من جديد على أهم المبادئ التي تربى عليها الفيلم العراقي، وجاء فيلم (الحارس) ليؤكد نقلة كبيرة في الموضوع والشكل، ويستخرج ما في رؤوس بعض عشاق السينما من هموم خلق فيلم عراقي جاد.

لقد طبعت ظاهرة الإنتاج التقليدي المباشر مسيرة السينما العراقية طوال ربع قرن من التجريب والتعثر، ومن ثم التوقف التام، حتى أصبح معها التقدير للأفلام القليلة الجادة حماسيا ومبالغا.. بل أن هذه أفلام اعتبرت استثنائية في الإنتاج السينمائي العراقي وأنها (تجارب رائدة) و(نقاط بداية) و(خطوات إلى الأمام).

حتى في المراحل الأولى من مسيرة القطاع العام[8] أي خلال السنوات العشر بين 1958- 1968 كانت حصيلة التجربتين فيلمين روائيين فقط- (شايف خير) لمحمد شكري جميل و(الجابي) لجعفر علي، وعددا قليلا من الأفلام الوثائقية، وهي بمجموعها لم تستطع تجاوز الظروف المحيطة بها ؛ الإدارية والسياسية، مقابل نشاط ملحوظ للقطاع الخاص في الفترة نفسها، قدم خلالها عددا من الأفلام على طريقة (الجمهور عايز كده).. ولعل السبب في هذا أن القطاع العام لم يضع خطة إنتاجية لها صفة الاستمرارية، ولم يحاول الاستفادة بصورة جيدة من الكفاءات والطاقات المحلية، و بالمقابل حاول القطاع الخاص تقديم بعض الأفلام التي حاولت مجاراة الوعي السياسي ولكن بصورة ضعيفة مثل: إرادة الشعب-أنا العراق-من اجل الوطن،

وقدم أيضا أفلام الجريمة والمطاردة والعنف والرقصات والأغاني.

ويمكن أن نعتبر عام 1972، العام الذي عرض فيه فيلم (الظامئون) لمحمد شكري جميل بداية جيدة للسينما العراقية،[9] إذ كان هذا الفيلم أول إنتاج للقطاع العام بعد الثورة بمواصفات جادة، وفي العام التالي تم العمل في إنشاء (المهد السينمائي) لتأهيل العناصر، ووضعت خطة البدء في المعهد والتي شارك فيها جنبا إلى جنب السينمائيون العراقيون وعدد من السينمائيين العرب بينهم توفيق صالح، صلاح أبو سيف، وعلي الرزقاني، إلا أن هذه الخطة الطموح لم تنل نصيبها الكامل من النجاح، ولم تنجز سوى دورة في مجال كتابة السيناريو.

وفي هذا العام (1973) اصدر مجلس قيادة الثورة قرارا بحصر استيراد الأفلام السينمائية بوزارة الإعلام، و باشرت الوزارة بالفعل مهامها الجديدة حيث شكلت (لجنة استيراد الأفلام) التي تحولت فيما بعد إلى مديرية تقوم بمهمات التوزيع أيضا.

وفي 1974/4/14 أقرت اللجنة المذكورة شراء إحدى دور العرض السينمائي، وبعد عام تقريبا تم شراء (سينما بابل) لتكون أول صالة عرض للقطاع العام.

وفي 1975/9/29 صدر قانون إعادة (مصلحة السينما والمسرح) وجعلها مؤسسة عامة، وبهذا القانون تعزز دور القطاع العام في حقل السينما، ومنح إمكانيات أفضل للإنتاج على صعيد الفيلم الروائي بشكل خاص. وبإعادة ترتيب هذه النتائج التي استند إليها تطور السينما العراقية، يمكن أن نصل إلى ما يلي:

- استقلال السينما والمسرح في مؤسسة خاصة.
- إنشاء مديرية خاصة لاستيراد وتوزيع الأفلام.
- استقطاب عدد من السينمائيين العرب في مجالات العمل السينمائي.
- شراء صالة عرض خاصة لأفلام القطاع العام.
- وضع ميزانية تفي بمتطلبات الإنتاج السينمائي الطويل.

وتبعت هذه النتائج خطوات مهمة في تشكيل لجان لمراقبة الأفلام وأخرى لإعادة مراقبة الأفلام المستوردة سابقا، ورفع ضريبة الملاهي عن دور العرض، إلى جانب تهيئة الظروف المناسبة لخلق حركة الثقافة السينمائية بمساهمة جادة من مركز الأبحاث والدراسات في المؤسسة العامة للسينما

والمسرح الذي يقوم بإصدار نشرته الشهرية (سينما ومسرح) وعدد كبير من الدراسات السينمائية الأخرى. وفي الوقت الذي تمت فيه هذه الخطوات كان هناك دراسات واسعة لاستقلال السينما وحدها في مؤسسة، والى فصل الإنتاج السينمائي عن قطاع التوزيع والاستثمار.

إذا كان عام 1973 يشكل بداية مهمة للسينما العراقية في ظل الثورة فان عام 1975 يشكل هو الآخر الأمية نفسها، إذ تم فيه وضع الخطوات الأول الإنتاج أول فيلم روائي طويل يدشن إنتاج المؤسسة المستقلة للتو.

وجاء فيلم (الرأس) مختبرا لاستعمال الألوان والسينما سكوب، واعتبره الكثيرون عدا تنازليا في حسابات المؤسسة.

ثم جاء فيلم (بيوت في ذلك الزقاق) ليعيد الثقة بالفيلم الروائي العراقي فقد استقبل بحماسة لأنه كان بمثابة الخطوة الأولى في طريق بدا الآن واضحا لخلق سينما عراقية جادة.

وبعد ذلك شهدت السينما العراقية نشاطا ملحوظا، بل ازدهارا كبيرا، فقد شهدت دور العرض أفلاما أخرى جديدة هي (النهر) و(التجربة) و(الأسوار) و(القناص) ونفذت المؤسسة العامة للسينما والمسرح، وبوتائر عالية ما تضمنته خططها الأربع الأولى من مشاريع طموحة.

لقد شهدت السنوات القليلة الماضية عددا من الظواهر المتعلقة بالسينما العراقية، بينها ظاهرتان ينبغي التوقف عندهما قليلا. الظاهرة الاولى هي توقف القطاع الخاص، هذا القطاع ليس ممنوعا ولكنه عاجز الآن تماما بالرغم من كونه كان قد حقق النشرة الاستثنائية بين مجموع انتاج السينما العراقية، فأمام الامكانات الضخمة التي اتاحتها الثورة للصناعة السينمائية عبر القطاع العام، اصبح القطاع الخاص يتوسل بما لديه من وسائل تقنية بدائية لتحقيق مالديه من مشاريع هي الاخرى شبيهة بوسائله. وكان آخر ما عرض لهذا القطاع فيلم (الزورق)، وكان الاستقبال الفاتر الذي لقيه من النقاد في العراق والكويت -حيث عرض أخيرا-بمثابة رصاصة الرحمة التي اطلقت عليه.

أما الظاهرة الأخرى فهي التلفزيون، عبر وحدة الانتاج السينمائي العراقي دائرة الانتاج الروائي الطويل. وقد توفر على انجاح الخطوة الاولى المخرج السينمائي كارلو هاريتون بفيلمين هما (اللوحة) 1978 و(البندول) 1979، وأفسح المجال بذلك لمخرجين آخرين بينهم منذر جميل الذي انجز

عام 1979 فيلمه الروائي الاول (تحت سماء واحدة).

والتلفزيون العراقي بدأ خطوة الانتاج السينمائي بعدد من المشاريع، بينها مسلسل (المتمردون) وافلام روائية قصيرة عن السينما الفلسطينية ابرزها فيلم (انتفاضة)، ويمكن أن نقول بعد هذا العرض الشامل لمسيرة السينما في العراق إن الانتاج السينمائي فيها بدأ متأخرا، من حيث التاريخ الزمني، عشرين عاما عن بداياته في كل من مصر (1927) وسورية (1928) ولبنان (1929) اذا اعتبرنا فيلم (عليا وعصام) الذي انتج عام 1948 هو البداية، كما يمكن ان نعتبر عام 1953 بداية الانتاج المحلي المحض، اذ أن مبادرة انتاج فيلم (فتنة وحسن) شجعت عددا من السينمائيين الشبان على خوض هذه التجربة، فكانت أفلام مثل: ندم -وردة -تسواهن -عروس الفرات -من المسؤول -ارحموني-الدكتور حسن -سعيد أفندي، وغيرها، ويمكن أن نقول إن تلك الفترة أيضا لامست تباشير أعمال على طريق الجدية اتصفت بإنتاج تلك الأفلام التي يمكن أن نقول عنها إنها حاولت -إلى حد ما-تلمس الواقع الاجتماعي من خلال عرض بعض مشكلاته.



مشهد من فيلم «الأهوار» - العراق

وفيما يلي نستعرض الأفلام الروائية التي حققت مع البداية الثانية للسينما العراقية سينما القطاع العام والتي بدأت مع فيلم (الظامئون)، ويستند العرض إلى المشاهدة الشخصية لهذه الأفلام كلها، باستثناء فيلم (القناص) الذي شهدت تصوير مشاهد كثيرة منه في دمشق خلال صيف 1979، وبالاستئناس بآراء كل من: علي زين العابدين، ومؤيد طلال، ورضا عبد الأمير، وغازي الصيادي، ورضا الطيار، و يأس خضير عباس، في مجموعة دراساتهم التي وضعوها عن الفيلم الروائي العراقي الجديد في العدد الأول من كتاب (فنون) الذي قدمته مجلة(فنون).

الظامئون-إخراج محمد شكر جميل:(10)

- إنتاج: المؤسسة العامة للسينما والمسرح
- قصة عبد الرزاق المطلبي.
- سيناريو تامر مهدي
- حوار خليل شوقي.
- مدير التصوير: عبد اللطيف صالح.
- تصوير: حاتم حسين، طالب أمين.
- مونتاج: محمد شكري جميل، صبيح عبد الكريم.
- موسيقا: جميل بشير.
- تمثيل: خليل شوقي، فوزية عارف، سعدي يونس، سلمان الجوهر، ناهدة الرماح، مي شوقي، سامي قفطان، طالب الفراتي.

تعود أحداث قصة الفيلم إلى عام 1940 وتروي قصة الإنسان مع الأرض ومع العمل. يلخص الفيلم(11) حكاية مجموعة من الناس سكنوا أرضا ما، وتوارثوها عن أبائهم وأجدادهم، وهم في أسلوب حياتهم الاجتماعية سائرون على نمط رتيب متوارث، يعيشون على زراعة الديم، يحرثون الأرض و ينثرون البذور و ينتظرون هطول المطر.

يحدث خلل في ميزان الطبيعة عندما تتوقف الأمطار و يبدأ الجفاف يهدد الزرع والضرع بالهلاك.

يباشر أحد سكان القرية وهو الزاير راضي، و يطرح للعمل صيغة للتفاهم مع الطبيعة وذلك بحفر بئر واستخراج الماء، ويطرح مع هذا الموضوع الطرح

التالي: إذا لم ينزل المطر من السماء فلا بد من إيجاد الماء على الأرض أو في جوفها. في اليوم التالي، نشاهد الزاير وابنه فقط يقومان بحفر البئر، بينما يتعلل الباقون بمختلف الأعذار حتى لا يشاركوا في العمل.

وهكذا تسير الرواية إلى منتصفها عندما يكون الماء المالح والمر الذي تفجر من البئر الأولى رمزا لتراكمات ماضي القرية، بالإضافة إلى رمز آخر وهو حليمة الأرملة التي تحمل في أحشائها جنينا من خلال علاقة غير شرعية مع حسين أحد شبان القرية، وهو الذي يمثل-بشخصيته الانتهازية الانهزامية-دور المفسد في القرية والداعي إلى ترك القرية والنزوح إلى المدينة، حيث تلقى هذه الدعوة قبولا لدى بعض النفوس الانهزامية أيضا، مستغلا في ذلك الخوف والقلق الذي خلقته الظروف القاسية في نفوس سكان القرية، ثم ينتهي الفيلم مع إصرار الزاير على حفر بئر أخرى يتفجر منها الماء العذب ليبدو أملا جديدا في حياة سكان القرية.

الفيلم قصيدة فيها مسحة تراجيدية قاسية، وقد تعاون الإخراج مع التصوير في طرح المشاعر الإنسانية وقسوة الطبيعة فيها بصورة معبرة تجعل هذا الفيلم مرحلة متقدمة بالنسبة للأفلام التي سبقته.

ولعل ما يلفت الاهتمام انه بعد مرور ست سنوات على إنتاج فيلم (الظامئون) أثارت الملاحظة التي وردت في بيان اللجنة التحكيمية للمهرجان الثالث للأفلام العراقية لسنة 1978، حول هذا الفيلم انتباه النقاد والجمهور، لكن هذه الملاحظة مرت وكأنها تحمل الإدانة واللوم للأفلام التي أعقبت (الظامئون) تقول الملاحظة:

(ارتأت لجنة التحكيم أن ترى هذه الأفلام-أي الأفلام العراقية الجديدة -بالمقارنة مع فيلم عراقي آخر هو (الظامئون) رغم كونه خارج إطار المسابقة بسبب قدمه النسبي، فوجدت أن هذا الفيلم متماسك تماسكا قويا بكل تفاصيله، ويتمتع بقيم فنية وفكرية تجعل منه أثرا كبيرا باقي القيمة، كما انه يتميز من أوله حتى نهايته بلغة سينمائية تجعله مرجعا مهما يجدر بالسينمائيين العراقيين دراسته والانطلاق منه).

وبين بداية عرض فيلم الظامئون للجمهور وبين هذه الملاحظة التي قومت الفيلم بعد إنتاجه بمدة ليست بالقصيرة، كان هناك هجوم غير مبرر على الفيلم شارك فيه النقاد وغير النقاد مؤكدين-في حينه-فشمله لاعتماده

موضوعا غير معقول من وجهة نظرهم، إذ كيف يقدم فيلم عراقي مسألة العطش والظمأ والعراق فيه في الأقل نهران عظيمان هما دجلة والفرات.

لقد كان المخرج محمد شكري جميل يترقب النتائج بقلق، فقد عرض الفيلم على نقاد أجانب وفنانين عرب فأثنوا عليه مؤكدين على لغته السينمائية المتطورة وبساطة موضوعه، وكان التقسيم الذي اطمأن إليه المخرج هو حصول الفيلم على جائزة اتحاد النقاد السينمائيين السوفييت في مهرجان موسكو الثامن لسنة 1973.

لقد قدم (الظامئون) ولأول مرة شخصيات تواجه صراعا (مضاعفا)،فهي تقاوم الواقع الاجتماعي المتخلف ضمن حدود قرية الحلفايه متمثلا بالشخصيات السلبية التي تجد في هروبها من الخطر القادم والمأساة التي ستتبعه دليلا آخر لاستمرار وجودها القلق ضمن واقع جديد غرب ومزيف هو واقع العاصمة، والصراع الآخر الذي تواجهه هذه الشخصيات هو الطبيعة القاسية التي اعتادت أن تعطي وتمنح لكنها تعطلت بسبب الجفاف الذي أوقف كل شيء ولم يبق سوى الموت والزوال.

ففي هذه القرية ومع أربعينات هذا القرن تبدأ الأحداث في فجر جديد آخرين قساوة الصخر وجدب الطبيعة يؤكد (محمد شكري جميل) على عزم الرجال الأشداء الذين يتحدون كل شيء في سبيل استمرار بقائهم وتعلقهم بالأرض التي يجدون مبررا كاملا لوجودهم فوقها وتواصلهم معها.

السلطة الرجعية غائبة ولا تمارس أي نشاط لمساعدة هؤلاء الفلاحين وسلطة القبيلة غائبة هي الأخرى، الرجال في خضم همومهم اليومية، وبين هذه الهموم الكبرى تضيع حياة النسوة المهملات بعيدا عن دائرة الصراع بسبب تبعيتهن للرجل.

وإذا كانت قصة عبد الرزاق المطلبي المأخوذ عنها الفيلم تؤكد على الجانب الغيبي والإتكالية فان سيناريو (تامر مهدي) حرص على التأكد على جانب آخر هو التحدي والمواجهة، تحدي الطبيعة وتحدي الظروف الاجتماعية والعلاقات المتشابكة مقابل عزيمة الرجال.

في (الظامئون) فئتان من الرجال والنساء، الأولى تؤمن بالانتصار وتترجم إيمانها بالعمل ومواصلة الجهد، والثانية تريد أن تهرب بجلدها، أما المتذبذبون فيضعهم المخرج في (الخانة) الثانية إذ لا مجال للوقوف بعيدا عن الصراع.

عملية تطويع الطبيعة التي تتجمع عندها الخيوط هي (الخط) المركزي، لكن السيناريو يختار أيضا موضوعات فرعية، حليمة الأرملة التي تمارس حياة جنسية غير شرعية مع (حسين) ليس أمامها سوى الانتحار خشية الفضيحة، (زهرة) التي تتعلق بهاشم المشغول عنها باهتمامات كبيرة، هي حفر البئر، وصغيرة، هي حب فتاة أخرى، تكفكف دموع اليأس، أبو حميد العطار الذي ارتبطت مصالحه بوجود القرية يعيش في حالة من القلق الدائم لان الهجرة للمدينة معناها القضاء عليه من خلال اختفاء زبائنه، (حسين) الأناني الذي يقود تيار الهزيمة ويحبب للآخرين حياة العاصمة السهلة التي لا تتطلب مجهودا ولا مشقة يجد صدى واسعا لكلماته في ذهن (هامل) الذي يقرر أن يهاجر معه تاركا الرجال يواجهون مصيرهم المجهول، (حسنة) ابنته فتاة رافضة تمتلك ثقة عالية بنفسها تختار من تحب وتختار من ترفض، (هاشم) الذي يمثل طموح الشباب وجيل المستقبل لا يفقد الأمل في ظهور الماء في البئر، الزاير (راضي) البطل الحقيقي والفاعل في الأحداث والمؤثر الرئيسي في توجيهها يقاوم ويقرر ويترجم ذلك إلى العمل حتى لو اقتضت الحال العمل بمفرده، وهو مثال للتحدي والصلابة وفي نفس الوقت فهو طيب ورقيق لم يمتلك قناعات تبرر له المقاومة، لكنه أيضا بثق الآخرين ويمنحهم فرصة أخرى لمشاركته في العمل وخدمة القرية.

عجائز، وأطفال، وصبية يشاركون في إضفاء سمات واقعية على الحدث، كما رسمهم السيناريو، واختارهم المخرج من خارج الوسط الفني، وإذا كان النقاد قد ركزوا على موضوع الصراع الطبقي، فلأن في الفيلم رؤية ضبابية لطبيعة العلاقات الاقتصادية في هذه القرية، ويمكن أن نقول: إن الفيلم قدم شريحة من واقع قرية في عهد الحكم الملكي ولم يكن هدفه إظهار الصراع الطبقي أو إهمال السلطة للريف، بقدر ما كان يهدف التأكيد على عزم وصلابة الرجال في مواجهة تحديات الطبيعة من منطلق واقعهم المتخلف، ولعل أهم نقاط الضعف في الفيلم هي التي أشار إليها كاتب السيناريو (تامر مهدي) في الندوة التي عقدتها مجلة (السينما والمسرح) العدد السابع والثامن لسنة 1973 في صيغة من النقد الذاتي لدور كاتب سيناريو، يقول تامر مهدي: (من أخطائي الجمهورية التركيز على عنصر الفكرة اكثر من التركيز على العنصر البشري السائد في القرية فاضطر

المخرج لإكمال هذا النقص في تصوير تفاصيل لم يحسب السيناريو حسابها.

لقد حدث عندي هذا الجزر بالنسبة للعنصر البشري، إذ أن هؤلاء البشر كانوا يعيشون في القرية فعلا، وليسوا مجرد أفكار.

لذا كان مقدار اقتراب الأشخاص من الفكرة وابتعادهم عنها يحدد موقفهم في السيناريو وليس عواطفهم، فكان المخرج يضطر-عبر التصوير لتحشية هذه الثغرات فحدثت هذه القفزات والفجوات في الفيلم.

على هذا الأساس يمكن الاستنتاج-ببساطة-بان فيلم (الظامئون) هو فيلم أفكار قبل أن يكون فيلم شخصيات، إذ أن بعض الشخصيات بدت وكأنها مجردة من عواطفها وانفعالاتها مما افقدها الكثير من الواقعية وأورثها الكثير من النقص في الأقل من حيث البناء الدرامي.

ومع كل ما يقال عن (الظامئون) وما قيل عنه عند عرضه فانه فيلم سوف لن ينسى في تاريخ السينما العراقية، لأنه يمثل علامة مضيئة في هذا التاريخ من حيث الهدف والنتائج التي خرج بها.

الرأس: إخراج فيصل الياسري:[12]

- إنتاج: المؤسسة العامة للسينما والمسرح.
- سيناريو وإخراج: فيصل الياسري
- مدير التصوير: ماجد كامل
- تصوير: رفعت عبد الحميد
- مونتاج: صاحب حداد
- موسيقا: حسين نازك
- تمثيل: لينا الباتع، سعاد عبد الله فوزية الشندي، سليم كلاس، عبد الجبار كاظم، كارلو هاريتون إبراهيم جلال، وليد شميط، فاضل خليل، طعمة التميمي، قاسم الملاك، زهرة الربيعي، سامي قفطان، عزيز عبد الصاحب، يعقوب الأمين، شكري العقيدي، قاسم محمد، حسان دهمش.

فيلم الرأس من الأفلام المهمة بالنسبة للحياة الثقافية في العراق، فهو يتحدث عن نضال الشعب لاسترجاع ثرواته الثقافية التي تمثلها الآثار المكتشفة والتي ظل الإمبرياليون ينهبونها مدى طويلا من الزمن.

والمعروف أن في القطر العراقي ثروات ضخمة من الآثار، وقد كشفت

التنقيبات عن أعمال وآثار عظيمة،وفيلم الرأس يتحدث عن حادث واقعي في هذا المجال، عن سرقة تمثال بقصد تهريبه للخارج، ونبدأ حوادث الفيلم في القرن الثالث الميلادي وبالتحديد عام 241 م، وينتهي في القرن العشرين، أي انه يمتد على مدى سبعة عشر قرنا من الزمان، وقد لخصت مجلة سبوتنك السوفيتية في عددها الصادر بتاريخ 11/7/1977 قصة الفيلم بمناسبة عرضه في المهرجان الدولي السينمائي العاشر بموسكو كما يلي:

تظهر أمامنا مدينة الحضر المحاصرة بجحافل الغزاة، و يقف ملكها سنطرق الثاني على رأس المدافعين غداة الهجوم الحاسم، وهنا يتجه الملك سنطرق الثاني إلى شعبه بخطاب يقول فيه: الموت في القتال افضل من الاستسلام والعبودية.

ويظهر سنطرق بلقطات عامة، إذ لا نرى تقاطيع وجهة ولا تعابيره وهذه الشخصية التاريخية هي على الأكثر تعميم لفكرة التحرر وروح مقاومة العدوان، وحين كان سنطرق يخطب كان النحات ينحت له تمثالا.

ثم يبدأ الهجوم المنفذ بطريقة ديناميكية، على الرغم من أن سبل تحقيق هذه الطريقة غير عادية، فنحن نرى هجوم الفرسان من على بعد، وبعد ذلك نرى التماثيل المحطمة لمدينة الحضر، ونسمع صوت حوافر الخيول، وبهذا يتكون الشعور الفيزيائي للهجوم، الدم يتدفق على التماثيل وهي ترتطم الواحد بالآخر، وكان آخر ما يسقط تمثال سنطرق الثاني، و يتدحرج رأسه على درجات السلم، وبهذا تنتهي مقدمة الفيلم، وهي في الوقت نفسه تقدم قصة هلاك الملك وخراب مملكة عريقة.

يبدأ بعد العناوين تاريخ جديد، وكلمة-تاريخ-هنا يمكن تفسيرها بالمعنى المباشر والمجازي، أي التاريخ الحاضر وتاريخ موضوع الفيلم والذي ليس ملحميا بأية صورة من الصور، بل هو تاريخ حياتي شرطي (بوليسي) يبدأ مع السرقة والملاحقة، ومتابعة أساليب اللصوص ثم انتصار العدالة في النهاية حين يظهر أن رأس الملك قد عاد إلى مكانه.

ويتابع التلخيص: في هذا الفيلم جوانب من العرض الشرطي (البوليسي) والأحداث تتحول من مكان إلى آخر، من العراق إلى لبنان، ومن لبنان إلى العراق، ومن بقايا مدينة الحضر إلى بغداد ثم إلى سورية، وعملية السرقة هذه ترتبط بين أناس من ثلاثة بلدان، وبين هؤلاء من لا يقدر

القيمة الحقيقية للتمثال، مثل الحارس-جبار-والسارق -حمدان-العاطل عن العمل، والذي يعمل في التهريب فيصبح التمثال بالنسبة له عبثا يمكن بيعه بأية صورة لمجرد الحصول على مبلغ زهيد، لكن هناك آخرون مثل التاجر بهجت على استعداد للمتاجرة بالثروة الوطنية لقاء قدر معين من الربح.

-من الملاحظ أن الفيلم ليس شرطيا (بوليسيا) وإن أخذ العرض فيه طابع الإثارة التي تفرضها طبيعة الأحداث، إنه من حيث المبدأ دعوة للحفاظ على الثروة القومية والثقافية، كما انه ليس فيلما تاريخيا بالمعنى التقليدي للكلمة، فعلى الرغم من انه يستعرض زمنيا سبعة عشر قرشا من الزمان، إلا أن أحداثه لا تجري بالتتابع خلال هذه القرون، ولهذا نجد المخرج قد اهتم بحقيقتين زمنيتين معينتين من هذه الفترة، وهما نهاية دولة عربية. و بداية أحداث عصرية.

* هناك رأي آخر يقول: إن وحدة زمان الفيلم ثلاثية الجوانب: الماضي كخلفية تاريخية، والحاضر كهدف مباشر وعنصر واقعي ودرامي في آن معا، والمستقبل كإيحاء وهدف غير مباشر. غير أن الفيلم لم يستطع أن يحقق وحدة الانسجام بين عناصر وأبعاد الزمن الثلاثة هذه، وان عبر عنها بشكل من الأشكال واحتواها إلى حد ما. أما بالنسبة إلى المكان فينتقل بين الأقطار العربية الثلاثة: العراق، سورية، لبنان.

أما العنصر الدرامي الأساسي في هذا الفيلم فيدور حول التمهيد للسرقة (المقدمة) وواقعة سرقة الرأس (العقدة) وعملية البحث عن الجناة والقبض عليهم وعودة الرأس إلى الوطن (الانفراج)، كل ذلك بأسلوب ينحو منحى دراميا شرطيا (بوليسيا) وهو مشوق حينا وممل أحيانا أخرى. في حي يعتمد أسلوب إنجاز وتحقيق الفيلم على رؤية واقعية هادفة، ولكنها ذات اهتمام تجاري إلى حد ما.

ولعل أول ما يثير الانتباه في فيلم الرأس قوة التكنيك والتقنية الفنية بالنسبة لعموم الأفلام العراقية السابقة رغم بعض النقاط السلبية في هذا التكنيك والتقنية الفنية.

فلأول مرة بدأت السينما العراقية تدرك أهمية التطور الحضاري في السينما كصناعة وفن، ولأول مرة ابتعد الفيلم العراقي كل مرحلة التجريب الفطري الساذج المعتمد على نوايا طيبة بيد أنها ضعيفة وغير مسلحة

بمستلزمات الصناعة السينمائية الحديثة، حيث نبه الفيلم إلى وجود أجهزة فنية عالية وكادر سينمائي جيد، ولكنه ما زال بحاجة إلى صقل واستثمار.

ولعل نقاط التطور تظهر أكثر ما تظهر في الكاميرا والصوت والموسيقا التصويرية واللون والمونتاج والى حد ما في حركة الإخراج والتمثيل العامة.

ونستطيع أن ندلل على مجمل هذه الخصائص الإيجابية في أحد مشاهد ولقطات الفيلم، وأعني به مشهد دخول قوات الغزو الساساني لمدينة الحضر وتخريبها، تلك المشاهد واللقطات التي تدل على براعة الكادر الفني وتطوره تطورا نوعيا ملحوظا بالقياس إلى جميع الأفلام العراقية السابقة.

النهر - إخراج فيصل الياسري:[13]

- إنتاج: المؤسسة العامة للسينما والمسرح.
- قصة: محمد شاكر السبع.
- سيناريو وحوار-فيصل الياسري.
- حوار: فيصل الياسري، زهير النجيلي، نهاد علي.
- مدير التصوير: نهاد علي.
- المصور: طالب أمين.
- مونتاج: صاحب حداد.
- الموسيقا التصويرية: فائق حنا.
- تمثيل-اسعد عبد الرزاق، هناء محمد، سامي قفطان، سوسن شكري، قائد النعماني، كريم عواد، ضياء البياتي، ياسين علي الناصر، فوزي مهدي صادق، وضيف الشرف: حقي الشبلي.

الملاحظ أن اكثر الأفلام الروائية التي أنتجتها المؤسسة صورت على الطبيعة وخارج الحدود الضيقة للبلاتوهات وكان هذا الأمر خطوة جريئة ومتقدمة لمخرجي هذه الأفلام الذين خرجوا بمجموعاتهم الفنية وأجهزتهم إلى أعماق الريف، والى مناطق بعيدة لتقديم عمل سينمائي فيه صوت الواقع وحرارته.

وفيلم (النهر) أحد هذه الأفلام التي صور القسم الأكبر منها خارج البلاتوه. قدمت المؤسسة للفيلم بالتعريف التالي:

يكشف النهر بصورة فنية جوانب الصراع العميق بين الصيادين الذين يكدحون مع النهر، وبين أولئك الذين يستحوذون على أتعاب الصيادين، وداخل

هذا الصراع تتكون البؤرة الثورية التي يمثلها هذا المناضل بتوعية الصيادين وجماهير الكادحين، و يرشدهم إلى الطريق الذي تتحقق عليه أهدافهم.

إذن، ومن خلال نظرة إضافية، يتجه الفيلم نحو معالجة جانب من جوانب الواقع الاجتماعي والاقتصادي بعلاقاته المتعددة الأشكال، بما في ذلك واقع العلاقات الزوجية غير المتكافئة في حياة هؤلاء الذين لا هم لهم غير الاستغلال والنهب، كما يجسد الفيلم الجوانب المضيئة من حياة الناس الذين يضحون من أجل الأهداف الكبيرة.

أن هذا الفيلم يكشف أبعاد شريحة حياتية عريضة من المجتمع في الأزمان والمواقع التي أتيح لأصحاب رؤوس الأموال أن يستغلوا فيها جهد الإنسان الكادح،[14] فتاجر السمك-سبتي-الذي مثل دوره ببراعة الممثل الكبير اسعد عبد الرزاق-يسيطر على السوق، ولهذا يحاول مستميتا خنق محاولة التمرد الصغيرة التي يجابهه بها صياد فقير، بل يلجأ إلى استخدام نفوذه لدى السلطة لقمع هذا التمرد حتى لا تنتشر العدوى إلى بقية الصيادين، وهو يظن أنه يستطيع أن يشتري بماله كل شيء، حتى الزوجة الصغيرة الجميلة التي مثلت دورها ببراعة أيضا-هناء محمد-دون أن يدري أن هذه الزوجة الشابة تحاول المغامرة خارج دائرة العلاقة الزوجية غير المتكافئة.

في الجانب الآخر نجد الصيادين الحائرين بين الخضوع لعلاقات السوق الاستغلالية وبين دعوات الثورة على هذا الواقع، كما هو الأمر في حالة الصيادين اللذين مثل دورهما كل من سامي قفطان وكريم عواد، وهما من أوائل الممثلين المجيدين في القطر العراقي.

هناك جوانب أخرى يفترض أن تكون أساسية وليست رديفة كالشباب المناضلين الذين يقومون بتوزيع المناشير والدعوة للثورة.

فقد كان هذا الجانب في الفيلم شكليا طارئا بينما كان يجب أن يكون صميما، وكذلك الفئة الأخيرة البورجوازية المتسلطة، فقد ظهرت بشكل هامشي من خلال سهرة وصفقات جانبية فيها نوع من الافتعال.

ومع هذا يظل فيلم-النهر-من الأفلام المهمة والمتميزة في إنتاج. المؤسسة العامة للسينما والمسرح في العراق، فهو يتصدى بجرأة وصدق وموضوعية لموضوع من أهم المواضيع التي ترصد جانبا من حياة الناس الكادحين في ظل علاقات اجتماعية واقتصادية شائكة، كما أن المخرج فيصل الياسري قدم لنا

كادرات رائعة من خلال التصوير الحي على الطبيعة وظيفيا وأساسيا في قصة الصراع من اجل حياة افضل، فالنهر الذي يحمل الخير في أعماقه للصيادين، والذي يحمل فوق مائه مناشير الثورة يبدو رمزا للاستمرار والتدفق والعطاء.

أما عن أعداد القصة فيقول المخرج انه تعامل معها على شكل جديد، فكثف الأحداث والمواقف بشكل يتلائم مع حرفية العمل السينمائي، وقنص الشخصيات ودمج بعضها في بعض وإلغاء شخصيات جانبية، وغيّر من النهاية التي أسماها (عدمية) بشكل يبرز جانب الأمل الإيجابي، وحول شخصية-محمود ت المتمرد الرافض بصورة عبثية في الرواية إلى متمرد ورافض بوعي سياسي محدد، أي انه أعطى الفيلم بعد سياسيا بالإضافة إلى البعد الاجتماعي والاقتصادي.

نقف الآن مع جوانب من رأي آخر يقول:[15]

تدور أحداث الفيلم في إحدى مدن الجنوب الصغيرة وفي فترة ما بعد نكسة الخامس من حزيران عام 1967، وهي مرحلة خطيرة من مراحل تطور الحياة السياسية والاجتماعية في الوطن العربي.

أن الفيلم قد حقق هدفه السياسي من خلال استعارة رمزية قابلة للمناقشة ولكنها في التحليل الأخير مفيدة وهادفة. والمحصلة النهائية للفيلم محصلة سياسية مباشرة تهدف إلى تصوير جانب من النضالات حزب البعث العربي الاشتراكي في الريف والمدن الصغيرة، وانتقال أفكار ومبادئ الحزب من شخص إلى آخر ومن مكان إلى آخر، واثر هذه التحولات الأيديولوجية والسياسية في البنية الاجتماعية وحتى الاقتصادية لقطاع محدد من قطاعات الشعب العراقي وهم بعض الحرفيين من كسبة وصيادين.. الخ.

وخلال سياق تحقيق الفيلم لأهدافه الاجتماعية والسياسية يستخدم المخرج طريقة تركيب المحاور وتلاقيها عبر الشخصيات والنماذج التي يكونها، وهي في الفيلم ثلاثة محاور أساسية:

المحور الأول: المحور الاجتماعي والاقتصادي والذي يجسده-الشاب الصياد صالح ويدخل فيه زوجته وابنه وعلاقاته بأبناء المدينة وبالتاجر وزوجته وبالشاب المثقف محمود.

- المحور الثاني: المحور السياسي الذي يجسده الشاب المثقف محمود

والذي يتفرع بدوره إلى عدة خطوط، بل يصبح المحور الأساسي الذي تصب فيه روافد الفيلم بمعنى أن العنصر السياسي هو الذي يتصاعد تدريجيا حتى يطغى على بقية العناصر، أو يحاول في الفيلم استقطابها ليشكل منها نهرا جياشا.

وأهم هذه الخطوط والروافد التي تصب في المحور الثاني: المسؤول الحزبي لمحمود الذي جلب المنشورات للناحية ويبلغ التعليمات اللازمة (يقوم بهذا الدور مدير إنتاج الفيلم الفنان ضياء البياتي). ومن الشخصيات التي تدور في فلك هذا المحور الأساس الشاب المراهق جابر والنجار ومجموعة من الصيادين بما فيهم صالح ذاته.

وعلى النقيض من هذين المحررين هنالك محور ثالث ينشأ عنهما في آن واحد بمعنى آخر لولا وجود المحور الأول والثاني وجد هذا المحور.

ويعبر عن هذا المحور النقيض التاجر البرجوازي الذي ينقذ أهداف السلطة في الوقت الذي تحمي هذه السلطة مركزه ونفوذه، ويمثل هذا المحور سبتي ومجموعة بطانته أو قنوات امتداده وخاصة مدير الناحية الذي هو تعبير رمزي مجند للسلطة والشخصية السياسية المتنفذة في بغداد. ومن الملاحظ أيضا أن هذه الشخصية تتفاعل مع باقي شخصيات الفيلم كنقيض لشخصيات المحورين الأساسيين الأصليين، الأول والثاني المحور الاجتماعي الاقتصادي والمحور السياسي.

وهكذا تتفاعل هذه المحاور الثلاثة وتتداخل مع بعضها لتكوين النسيج الحي النابض في الفيلم. ولعل الوحدة العضوية في هذا النسيج الحي النابض هي الشخصية، حيث تجيء كل شخصية في هذا الفيلم كما لو كانت خلية أساسية من خلايا هذا النسيج التركيبي الحي، وبمعنى آخر نقول أن الشخصيات (المحورية والأساسية خاصة) هي بمثابة الدماء الدافقة التي تعطي الحيوية والحركة لهذا البناء التركيبي في الفيلم، وباختصار فان الفيلم يكاد يكون فيلم شخصيات ونماذج بالدرجة الأولى بقد ما هو الفيلم أفكار ومواقف.

بيوت في ذلك الزقاق- إخراج قاسم حول:[16]

- إنتاج: المؤسسة العامة للسينما والمسرح
- قصة: جاسم المطير

- حوار: قاسم حول
- سيناريو وإخراج: قاسم حول
- مدير التصوير: حاتم حسين
- موسيقا: عبد الأمير الصراف
- تصوير: يوسف ميخائيل
- تمثيل: سعدية الزيدي، عبد الجبار كاظم، نزار السامرائي، طلال القيسي، مكي البدري، كامل القيسي، طعمة التميمي، التفات عزيز، هناء محمد، سعاد عبد الله، عبد المطلب سنيد.

-قدم المخرج قاسم حول لفيلمه الروائي الطويل هذا بقوله:

«قبل أن نباشر التصوير في هذا الفيلم، قمنا بالاتصال مع جماهير محلة العمار وهي محلة شعبية في بغداد، كانت تعيش تحت وطأة العمل الرأسمالي في البيوت، الموضوع الأساسي للفيلم، وعقدنا اجتماعات مع الأهالي، شرحنا لهم خلالها ما يتناوله الفيلم من مشاكل دقيقة في حياتهم، فتحولت المنطقة بعد فترة من الزمن إلى منطقة ضوء وحركة ممثلين وكاميرات، كان أبناء المنطقة الشعبية الركيزة الأساسية لها».

والمخرج قاسم فنان يجتهد معروف على صعيد الوطن العربي، سبق أن حقق بعض الأفلام القصيرة والتسجيلية والمتوسطة، ولكنه في هذا الفيلم يخوض تجربته الأولى مع الفيلم الروائي الطويل.

بدأ عرض الفيلم أمامي، وفي نفسي نوع من التوجس المشفق على قاسم حول وهو يخوض هذه التجربة الكبيرة، فأنا قد شاهدت أعماله في الأفلام القصيرة والتسجيلية، وخشيت عليه من النفس الطويل في العمل الروائي، لأنني اعرف أن رهافته الفنية تجسد عادة في توتر مكثف للحدث في الواقعة وفي الزمن.

بعد نهاية الفيلم خرجت بانطباع إيجابي، باستثناء ملاحظات سأقف عندها بعد أن أقول إن فكرة الفيلم تخرج في الاختيار والطرح والتناول عن الفكرة التقليدية المطروحة للصراع وللاستغلال بين فئة الذين يملكون والذين لا يملكون، بين الإقطاعي والفلاح، بين الرأسمالي والصانع المنتج، فللوهلة الأولى تبدو القضية جانبية، مجموعة من الرأسماليين يشغلون مجموعة من الناس الفقراء في أعمال يدوية بسيطة لا تستهلك جهدا كبيرا ولهذا لا

تجزي جزءا كبيرا، كلف السكاكر وملء زجاجات العطر، ثم يتبين أن هذه الأعمال لا تحتاج إلى معامل كبيرة ولا إلى تكاليف باهظة من قبل صاحب رأس المال، فهو بالفلوس القليلة التي يعطيها لهؤلاء الفقراء يحول بيوتهم الفقيرة إلى معامل ومصانع صغيرة، وتبدو المشكلة اكبر عندما نرى أن عدد هؤلاء الناس كبير، وان التجار وأصحاب رؤوس الأموال يجنون من وراء جهود هؤلاء الكادحين أموالا طائلة تؤهلهم لان يعيشوا حياة ساذجة غير عابئين بجملة المشكلات الحقيقية التي تهدد الكادحين، ومنها انهيار بيوتهم القديمة فوق رؤوسهم بسبب الغش الذي يمارسه التجار والمتعهدون في مواد البناء، بالإضافة إلى جملة أخرى من الأدواء التي تنتج عن الفقر ومنها الجهل والمرض والانحراف.

في الفيلم خط متوسط: المحرر الصحفي الذي يحاول أن ينتصر لهؤلاء الكادحين ويدافع عن قضيتهم ولكنه يصطدم بالسلطة ويتغلغل نفوذ أصحاب رؤوس الأموال وبتواطؤ رؤسائه معهم ومع السلطة، حتى إذا تمادى في التصدي لهم لجرءوا إلى تصفيته جسديا.

وعلى هامش الفيلم تتجه القصة، وبصورة فيها نوع من الاستعراض الفكري غير المقنع إلى طرح مناقشات سياسية جانبية حول أوضاع البلد والأوضاع العربية في تلك المرحلة التي سبقت قيام الثورة، وقد أخذت على قاسم حول إطالة بعض هذه المشاهد ومنها مشهد الوليمة البرجوازية التي كانت بهذا التقديم خطا أساسيا في الفيلم باستثناء مشهد حديث الفتاة الفقيرة الأخير،كما انه لجأ إلى نوع من الطوباوية في طرح الشعارات في غير مكانها وزمانها كحديث الصحفي لزميله في آخر الليل-وهو يخرج من المطبعة-قبل اغتياله مباشرة، إذ كان يتحدث وكأنه في محاضرة.

بعد هذا أقول إن هذا التقديم المكثف للفيلم لا يعطيه كامل حقه من التقديم، فهو تجربة غنية للسينما في العراق وللمخرج قاسم حول، كما انه إضافة مهمة إلى سجل السينما العربية الجادة والملتزمة.

وفي رأي آخر[17] أن هذا الفيلم قد تجاوز الكثير من الأفلام العراقية التي فشلت في تقديم صورة موضوعية عن السينما العراقية ولكنه قد نفخ في الواقع إلى خط التضخيم، كما أنه لم يستطع توسيع إحساسنا بهزيمة الخامس من حزيران 1967، فبدلا من أن يلجا إلى ربط الهزيمة بوجدان

الإنسان العربي برؤية شاملة دفع بها إلى «زقاق» ضيق، وهي محاولة لتفكيك الواقع واستخدام مفصل واحد لتحريك بقية الأحداث، وكان من المناسب أن تكون الهزيمة مدخلا فنيا وتاريخيا في أن واحد، وان تتفجر من هذا المدخل كل الموضوعات الثانوية التي تتصل به.

لقد ركز الفيلم على (العمل الرأسمالي في البيوت) كظاهرة اقتصادية منتشرة في المجتمعات النامية، والظاهرة كما بدت في الفيلم، هي نشوء المعامل التي تنتج بعض المواد الاستهلاكية في مراحلها الأولية لتكملها من بعد عوائل فقيرة لا تربطها مع هذه العامل أية روابط قانونية.

والقصة التي كتبها جاسم المطير، وحولها قاسم حول إلى سيناريو سينمائي اكتفت بتقديم رموز اجتماعية متناقضة من البرجوازيين والعمال وأقطاب السلطة، وقصة مثل هذه لا تعطي نفسها بسهولة، لذا لجأ المخرج إلى استخدام (الصحفي) كمادة للكشف من جهة، ومن جهة أخرى لإعطاء الصحافة-باعتبارها باحثة عن الحقيقة-صفة أخلاقية لإدانة ظاهرة، العمل الرأسمالي داخل البيوت و بالتالي تبشير بحتية القضاء عليها، والصحفي في هذا الفيلم، وأفلام عربية وعالمية سياسية يمثل دور (التحري) المألوف في الأفلام الشرطية (البوليسية).

ومع أن الصحفي كان منتميا إلى حزب البعث العربي الاشتراكي فإننا لا نرى ذلك إلا في النهاية، وعند عقد اجتماع المنظمة الحزبية، وكان من الممكن أن يبرز دوره كصحفي بعثي قادر على التأثير في وسط الجماهير العاملة في البيوت فذلك أفضل من أن يفرغ همومه في بار تتصاعد فيه أصوات قراء المقامات.

يدور الفيلم في زقاق متداع يهدد مئات العائلات بالموت. و ينطلق من حادثة تهدم واحدا من بيوت هذا الزقاق. فعلى صراخ أم هنية (سعدية الزيدي) يهرع العشرات لإنقاذ عائلة طمرت تحت أنقاض بيت متهدم، ولكن العائلة تموت في المستشفى، وهي ليست العائلة لأولى ولا الأخيرة التي تهددها بيوت الزقاق القديمة التي يملكها أبو مهند (يعقوب الأمين) أبا عن جد، وفي هذه البيوت المنخورة تعمل مئات الأسر في (لف الجكليت) بأجور زهيدة، لتتكدس الأرباح أخيرا في جيب مجدي (عبد الجبار كاظم) الذي يسخر مجموعة من رجال الأمن وأقطاب السلطة الرجعية لممارسات غير

مشروعة بقصد التهرب من القوانين والأنظمة، وجمع الأرباح الفاحشة.

ويحاول مجدي أن يضغط بواسطة صديقه المحامي (طعمة التميمي) على المحامي الآخر سهيل (ريكاردوس يوسف) لمنعه من إقامة دعوى لإصلاح البيوت، لأنه بذلك يفقد أيادي عاملة رخيصة، و يدخل سهيل وسط اللعبة عندما يدعى إلى بيت المحامي، ومن ثم قضاء سهرة حمراء مع شلة مجدي، ولا ينسى المحامي أن يشير إلى زميله سهيل بأن بيته قد خرج عددا من الوزراء في محاولة لاسكات صوته تماما.

وفي مقابل هذا يتخذ عامل الجلود أبو هنية (مكي البدري) موقفا متصلبا من مجدي، فهو يرفض أن تعمل عائلته لحسابه في (لف الجكليت)، ويؤكد اكثر من مرة انه (واع) للواقع الذي يحيطه. وحينما تقبض الشرطة على ابنه الصغير بتهمة بيع العطور المغشوشة لا يخاف مواجهة الحاكم لأن ما قام به ابنه لا يختلف عما يقوم به مجدي تحت مظلة السلطة من (غش قانوني)، وهو بعد ذلك فخور بما قاله ابنه في المحكمة، وما أظهره من جرأة.

وتثير ظاهرة تهدم البيوت الصحفي (نزار حسين) فيقوم مع زميله المصور(حامد خضر) بجمع المعلومات عنها ونشرها في الصحيفة التي يعمل فيها، ولكنه وهو ماض في مهمته يتعرض إلى مضايقة رجل الأمن فاضل (عبد المطلب السنيد) كما يصطدم بالمسؤولين في الجريدة الذين ينشرون خبر تهدم البيوت على انه كان بسبب الأمطار، وان (سيارات الإسعاف هرعت لإنقاذ المصابين). وأخيرا تفشل محاولاته لتقديم صورة حقيقية لأسباب تهدم البيوت التي يمتلك أبو مهند منها 300 بيت من مجموع 360 بيتا، ويحذره زميله في العمل من المضي في هذا الموضوع الذي له بداية وليس له نهاية.

ويلقى الصحفي مصرعه، بينما يقبض على رفاقه، في الوقت الذي كان يردد فيه أن قيادة الحزب تعرف كل شيء، وسوف ترد على هذا الواقع، وفجأة نكون أمام الظاهرة التي تخترق شوارع بغداد، ويتدخل رجال الشرطة لمواجهة المتظاهرين وتفريقهم، ولكن الظاهرة تمضي بإصرار.

التجربة- إخراج فؤاد التهامي[18]:

- إنتاج: المؤسسة العامة للسينما والمسرح
- قصة: ضياء خضير

- سيناريو وإخراج: فؤاد التهامي
- مونتاج: طارق عبد الكريم
- تصوير: رفعت عبد الحميد
- مدير التصوير: عبد اللطيف صالح
- موسيقا: عبد الأمير الصراف
- تمثيل: سامي قفطان، وئام عبد السلام، سمر محمد، قاسم الملاك، عبد علي اللامي، كريم عواد.

يرصد الفيلم حياة الكادحين في قرية-هلالة-في منطقة الغابات بالمسيب، حيث يطرح قضية التغيير الذي بدأته الثورة في الريف لتطويره وجعل قاعدة الإنتاج فيه مستندة إلى شكل مدروس من أشكال التنظيم الإنتاجي-الاجتماعي في الريف، أي الشكل الجماعي في الإنتاج والمستند أيضا إلى مزارع الدولة.

من أهداف الفيلم أيضا إدخال السينما كعنصر هام من عناصر التثقيف الثوري بالنسبة للفلاحين، لإقناعهم بضرورة تحقيق مراحل التحول التي تهدف إليها الثورة، وفي هذا الموقع الذي صور فيه الفيلم أرضا ما تزال بكرا، ليس فيها سوى بعض أشجار السرو زرعت في جزء صغير منهما، وهي تحتاج إلى جهد وعمل الفلاحين لجعلها أرضا مثمرة.

لهذا كان لا بد من زيارات ميدانية مسبقة لمواقع العمل التي تم فيها التصوير، بل أن علاقة حميمة توطدت بين فريق العمل من الفنانين وبين أهالي المنطقة.

ولكن على الرغم من كل منه الجهود فإن الفيلم بصورة عامة لم يكن على المستوى المتميز لبقية أفلام المؤسسة، ولعل سبب ذلك يعود إلى اجتهادات المخرج الذي لم يستطع أن يقدم أبعاد شخصية ابن الريف في العراق، فقدمه قريبا من واقع الفلاح الصعيدي والعمدة مع وجود اختلاف في واقع المشاكل الزراعية والحياتية المطروحة نسبيا.

من هنا كان هذا التناقض بين ما قدمه المخرج وبين ما قدمت به المؤسسة من تعريف مكثف لموضوع الفيلم عندما قالت:

مع احتدام المواجهة بين الفلاح والطبيعة في إحدى قرى العراق الزراعية، تبدأ أحداث فيلم-التجربة-الأرض التي عانت من الآمال عهودا طويلة

مستسلمة لغزو الأملاح لتصير بورا لا تقبل زرعا ولا تعطي ثمرا.

الجمعية التعاونية في القرية تقرر العمل لإنشاء عدد من المبازل لإنقاذ الأرض من الأملاح وتصريف المياه إلا أن ارتفاع مستوى المياه الجوفية يحول دون نجاح المهمة، بحيث يصبح الحل الأخير لإعادة الخصوبة إلى الأرض هو قطع المياه عن القرية إلى أن تجف الأرض وتتم عملية البزل، والى أن يتم تحقيق ذلك يتقرر انتقال فلاحي القرية إلى مكان آخر على أن تزرع الأرض بصورة جماعية، ولكن الصراع الذي كان يدور بصورة خفية وبشكل غير مباشر بين الجمعية التعاونية وبقايا الإقطاع، ينتقل إلى مواجهة حامية بين موقفين متناقضين حول قيمة الزراعة الجماعية للأرض.

موقف ثوري تمثله الجمعية يستلهم إشراقات الحاضر لبناء مستقبل أجمل و يدعو إلى اعتماد الزراعة التعاونية باعتبارها السبيل الأمثل لإيجاز التحول الاشتراكي في الريف، وموقف متخلف يرفض عملية التغيير ويحاول عرقلة مسيرة التقدم.

وفي تحليل آخر للفيلم نقف على الرأي التفصيلي التالي:[19]

في التجربة نشاهد ثلاثة اتجاهات فكرية: الاتجاه الأول والمؤثر معا: الجمعية التعاونية التي تستهدى بأفكار الثورة وعلى رأسها أبو جاسم، محمد حسن (طالب الفراتي) يتعاطف معه إلى حد ما الفلاح كاظم العبود (كريم عواد) بدعم من أعضاء المنظمة الحزبية، المهندس أبو خالد، الأستاذ صاحب (فاضل خليل)، وشهاب (قائد النعماني).

الاتجاه الثاني: أبو علوان (زاهر الفهد) وابنه علوان (عبد علي اللامي) وأبو خلف، إبراهيم (غازي التكريتي) وابنه خلف (سامي قفطان).

الاتجاه الثالث: الفلاحون وعلى رأسهم أبو مشكورة، كاظم العبود (كريم عواد) وابو علي سليمان الجوهر، واخرون. هكذا نجد ثلاثة اتجاهات بارزة في الفيلم، وتكون مجتمعة في احداثه التي تبدو بسيطة للنظرة الأولى ولكن لكل منها خط: الخط الأول الجمعية التعاونية وأعضاؤها تمثل التجديد والعمل الصحيح الذي يرمي في نهاية الأمر الى حل مشكلة الأرض سواء كانت مؤقتة أو مزمنة «ملوحة الأرض أو ملكيتها»،ولاقرار هذا الشيء لا بد من نضال مستميت مسنود بوعي وقدرة لكي تكتسب الأفكار الجديدة التي

تطرحها الثورة شرعيتها وفرصتها في التطبيق رغم أنها قد تكون معرضة للفشل أو النجاح، وكثير من التجارب ذات الأهمية البالغة تعرضت نتيجة لظروف ما لفشل ذريع، غير أن المناضلين لا ييأسون بل يواصلون التجربة وباصرار وعناد، وهذا ما تحقق في النهاية للجمعية التعاونية ورئيسا رغم لحظات الضعف التي وقف فيها موقفا سلبيا أوشك أن يضعه في خانة المستسلمين لمحاولات بقايا الاقطاع والسراكيل المتمثلة بأبي علوان (سعيد) وأبي خلف (ابراهيم).

في الفيلم تكتشف امتدادا لخيوط وردية بين قلوب شابة فتية في القرية تشابكت تحت ظلال التجربة وأشجار الفاكهة وكثافة أوراق عباد الشمس، بين خلف ومشكورة وسويلم وسعدية وعلوان ومشكورة من جانب واحد.

لقد حاول المخرج أن يقدم سويلم الشاب الريفي، كشخص سلبي، مجتث الجذور سواء في القرية أم في المدينة، مع أنه شاب طيب وكان بالامكان تطويره أي عدم جعله نقيضا لخلف بن ابراهيم الذي تحول في المدينة الى عامل فني، ان سويلم هنا شخصية مهزوزة جبان في اتخاذ أي موقف جاد من الشابة سعدية التي نشأت برعاية عمها السركال سعيد ورقابة ابن عمها علوان الصارم. ان المخرج أراد أن يجعل من سعدية نقطة ضعف تؤدي بهذا النمط من الناس الى الانهيار والفشل التام، كما لاحظنا ذلك في نهاية الفيلم عندما ابتدأ علوان يتخلى عن عباءته وغطاء رأسه وأخيرا سلاحه ؛ بندقيته، لتلتقطها سعدية وتتجه الى الطريق.

إن منظر مطاردة سعدية من المناظر التي اكسبت الفيلم حركة ذكرتنا بمنظر مطاردة الأرملة في فيلم زوربا ومقتلها، واعتقد أن المخرج استفاد من فيلم (الحرام) عندما حاولت عزيزة أن تسقط الجنين الذي زرع في رحمها عن طريق الاغتصاب، ولو رصد المخرج العلاقة بين سويلم وسعدية وطورها معطيا إياها مدلولا جديدا لكان كسر بذلك شوكة ابن عمها المتغطرس علوان الذي أكد بأنه لا توجد فتاة واحدة في القرية تقبل به زوجا لها، وبخاصة ان سويلم فتى طيب كما شاهدنا في استقباله لأم خلف التي جاءت الى المدينة نسعى من أجل أن يعود الى القرية و ينقذ سعدية من ورطتها.

إضافة الى هذه الخطوط العامة هناك ثلاثة خطوط أخرى من الوعي والاحساس بالواقع والمكانة الاجتماعية لدى سكان القرية:

الفلاحون وعلى رأسهم كاظم العبود الفاح العاشق للأرض ومهنته الفلاحة والذي يجسد فيها نفسه الى حد الالتصاق.

أبو علوان وأبو خلف: بقايا النظام القديم، شخصان لم يجيدا شيئا سوى الاسترخاء وبث الشكوك والمخاوف من الاجراءات الجديدة وتثبيط الهمم وطرح التساؤلات والاعتراضات التي تبدو للشخص الساذج معقولة تماما حتى انهما يوشكان أن يكسبا شخصا واعيا وجادا الى جانبهما مثل رئيس الجمعية (أبو جاسم) حيث يقف في البداية ضد نقل القرية الى أرض جديدة، واذا كان أبو علوان يرمز للسركال الذي فقد امتيازاته ولم يبق منها له سوى بعض المظاهر الخارجية، أناقته المفرطة، المسبحة والبندقية القديمة التي لا تفارق يد ابنه علوان رمز السطوة القديمة، فإن إبراهيم (أبو خلف) مثل الفلاح صاحب الامتيازات الذي يحاول الصعود بأسهل طريقة نحو امتيازات جديدة لذلك اتخذ الموقف المعادي من محمد حسن رئيس الجمعية الذي كان يحلم بأن يستلم مكانه ؛ ونتيجة لذلك صار مثل الغراب الذي فقد طريقتي المشي، الطبيعة والمكتسبة التي قلدها كما وصفه ذات جلسة أبو جاسم رئيس الجمعية، فلا هو مع الجمعية التعاونية ولا هو مع الجانب الآخر.

ولكل هذه الأسباب يقف الاثنان موقف المعارض العلني من الانتقال إلى منطقة أرض الشمس ومن ثم يتحولان إلى التخريب المباشر حيث ينتح ولداهما علوان وخلف مياه الساقية ليلا بأسلوب المخربين.

إن أبا علوان وأبا خلف نموذجان سلبيان يعارضان دائما في كل مكان وزمان الإجراءات الثورية، كما يظنان عن خطأ بالطبع إنما تمس مصالحهما التي يعزلانها عن مصالح بقية الفلاحين، إضافة إلى العامل النفسي الذي يغذيه الإحساس السابق بالسيادة والتملك، ليس هذا فقط بل يحاولان وقدر الإمكان الاستفادة من الأخطاء والنتائج في المتوقعة التي قد تظهر أو تترتب على الإجراءات الحاسمة ولو لوقت قصير.

أما زعم إبراهيم كونه فلاحا ابن فلاح ولا يرغب في الانضمام إلى الجمعية التعاونية لأنه لا يريد أن يشتغل عاملا لدى الدولة، فهو مرفوض لأنه حجة لمقاومة تيار الحياة الجديد الذي كنس امتيازاته وجعله واحدا من الفلاحين.

إنه نموذج للشخص المهزوم أمام دفق الحياة الجديدة إلا أنه يكابر ويصر على الابتعاد عن المزرعة الجماعية ويحاول أن يشق طريقه لوحده.

وعلى الرغم من النهايات السائبة أو التي تركها المخرج مبتورة في الفيلم، فإن خطة الجمعية التعاونية لإقامة مزرعة جماعية جديدة لكل مكان القرية السابقة تنجح، ولا يسقط فيها سوى العناصر الزائدة الشاهدة التي تحاول استعادة عجلة التاريخ وجعلها تعود إلى الخلف أو إيقافها في مكانها.

يوم آخر-إخراج: صاحب حداد[20]

قصة: صاحب حداد

سيناريو: صباح عطوان الزيدي، ومحمد شكري جميل، وصاحب حداد

مدير التصوير: نهاد علي

مونتاج: صاحب حداد

الموسيقا التصويرية: صلحي الوادي

إنتاج: المؤسسة العامة للسينما والمسرح 1979

تمثيل: خليل شوقي-طالب الفراتي-ناهدة الرماح -قائد النعماني-شذى طه سالم -بهجت الجبوري -أفراح عباس -أثمار-عواطف نعيم -سلام زهرة -هاني هاني-صادق علي شاهين-فوزي مهدي -راسم الجميلي.

يعتبر هذا الفيلم أيضا من الأعمال المتميزة لمؤسسة السينما والمسرح في العراق إذ أنه يتصدى مباشرة لموضوع هام وحساس من المواضيع التي فارتباط وثيق بحياة الريف والعلاقات التي كانت تسوده قبل الثورة، علاقات الإقطاع والاستغلال والاضطهاد.

وقبل أن نقدم تحليلا لهذا الفيلم نثبت هنا تقديم الفيلم في جملة السينما والمسرح العراقية عندما قالت عن هذا الفيلم إنه إضافة جديدة لمسيرة السينما العراقية.

فيلم-يوم آخر-من الأفلام الروائية العراقية الجديدة التي أنتجتها المؤسسة العامة للسينما والمسرح، وقد تولى إخراجه صاحب حداد وهو أول فيلم يضطلع به في مجال الإخراج السينمائي إلا أنه استطاع أن يؤكد قدراته في هذا الجانب الحيوي بجدارة واضحة.

تدور أحداث الفيلم في إحدى القرى الصغيرة في شمال العراق في فترة الخمسينات، حيث تعالج الصراع الذي كان يدور بين الفلاحين وأحد الإقطاعيين الذي اتبع مختلف الوسائل والأساليب اللاإنسانية في فرض سيطرته وهيمنته

على هؤلاء الفلاحين البسطاء مستعينا بزبانيته وبعناصر السلطة وأجهزتها التي توافقت مصالحها وجشعها مع مصالح هذا الإقطاعي المستبد الذي يرتكب مجزرة دموية رهيبة ثأرا لمقتل ابنه الطائش المعروف بنزواته من خلال تردده على مضارب الغجر المقيمين بالقرب من أملاك والده.

لقد استطاع صاحب حداد في هذا الفيلم أن يسرد لنا هذه الأحداث برؤية فنية عبر لغة سينمائية واضحة خالية من الحشو والتقريرية والخطابية، ليقدم لنا عملا فنيا تتجسد فيه البطولة الممتزجة بالألم، بكل عناصر الإنسانية، فكان الصراع الدائر بين الإقطاعي وزبانيته وعناصر السلطة من جهة وبين الفلاحين البسطاء المنهكين بالديون له من جهة أخرى، إحدى المرتكزات الرئيسية في تنامي أحداث الفيلم تناميا إيجابيا وفي إعطاء صورة الأحداث أبعادها الكاملة حيث تجلى ذلك بالتمثيل الرائع الذي أداه الممثلون، وبصدق، وبرز بشكل واضح لدى كل من طالب الفراتي الذي مثل دور الإقطاعي وخليل شوقي الذي مثل دور الفلاح-أبو سعيد-وبهجت الجبوري، وشذى سالم، وعواطف نعيم، وناهدة الرماح وفوزي مهدي وغيرهم.

وكان للموسيقا التصويرية دورها الكبير في تماسك الفيلم أحداثا وشخوصا وتقنية فنية، وعلى أية حال فإن-يوم آخر-هو إضافة أخرى إلى مسيرة السينما العراقية وهي تواصل خطواتها الجادة باتجاه استكمال عوامل وملامح شخصيتها .

هذا هو التقديم الذي قدم به فيلم-يوم آخر-وهو تقديم فيه نوع من الإعلان ونوع من الطوباوية اكثر مما فيه من الرأي أو النقد، فلنعتبره نوعا من التقديم الإعلامي للفيلم، ولنحاول أن نقف مع هذا الفيلم الهام وقفة استقراء وتقويم متأنية:

لقد لاحظت خلال زيارتي للقطر الشقيق وخلال اطلاعي على عدد من الأفلام الروائية والقصيرة في مؤسسة السينما والمسرح، أن هناك اهتماما خاصا بهذا الفيلم بالذات يقارب الاهتمام بفيلم الأسوار، على الرغم من أن فيلم-الأسرار-تجربة متقدمة بالنسبة للفيلم-يوم آخر-واكثر نضوجا .

ولعل لهذا الاهتمام ما يبرره إذا علمنا أن جهودا كبيرة بذلت من أجل إنجاح هذا الفيلم الذي يعتبر أكثر الأفلام العراقية التصاقا بقضايا انسان الريف الكادح في صراعه المرير الذي عاشه قبل الثورة تحت سيطرة الاقطاع،

بل انني عشت مع الفيلم مصادفة سعيدة، إذ فوجئت بأن الكثير من أحداثه متشابهة تماما لأحداث مسلسل-النهر الكبير-الذي كتبته للتلفزيون العربي السوري وأنتج وبث قبل عشر سنوات، أي في عام 1969، قبل أن أحوله الى رواية باسم -النهر-أصدرها اتحاد الكتاب العرب، وعلى الرغم من أن الفيلم العراقي أنتج بعد المسلسل الذي كتبته بحوالي عشر سنوات إلا أن تشابه الأحداث فيهما يؤكد أن مشكلات الفلاح في ريفنا العربي واحدة، وكما كان الفلاح في سورية يعاني قبل الثورة من ظلم الاقطاع واستغلاله، كان الفلاح في العراق يعاني المعاناة نفسها.

إذن فهذا الصراع هو الخط الأساسي للفيلم، وابعاد أحداثه هي الخط الذي تتمحور حوله القصة وتتحرك الشخصيات، ولكن كتاب السيناريو وبالتالي المخرج أرادوا أن يتكئوا على قصة ثانية هامشية لاغناء الفيلم بنوع من خليط الفانتازيا والميلودراما، فكانت قصة الغجر الذين كان يقضي ابن الاقطاعي أوقاتا طيبة في خيامهم مع الغناء والرقص واللهو، ثم قتل هناك ليحول أبوه قافلة الغجر الى مجموعة من الضحايا تتخبط في دمائها، وذلك من خلال مشهد تراجيدي فيه مبالغة وتطرف وهو أول ما يفتتح به المخرج فيلمه من مشاهد.

هذه الحادثة، حادثة تصفية قافلة الغجر على هذه الصورة الشنيعة، لم يكن فيها أكثر من إثارة وقتية وابهار متعمد في مقدمة الفيلم، اذ تبين بعد ذلك أن لا علاقة للغجر بموضوع ابن الاقطاعي، ولهذا فعندما يعلم أبوه بهذه الحقيقة يكتفي بأن يدير رأس فرسه ويعود وينتهي الأمر.

ترى لوكان الغجر ينتمون الى أية قبيلة هل يمكن أن تحسم قصتهم على هذا النحو البارد؟ وهل أراد الفيلم أن يقول أن هؤلاء ليسوا بشرا وأن موتهم الجماعي أمر عادي ماداموا من الغجر الرحل؟

ليس في الفن مجانية، وهذا المشهد الذي اتكأ عليه الفيلم في البداية كان مجانيا، بل لم يكن ضروريا لاظهار قسوة الاقطاعي اذ أن عملية انتقامه الدراماتيكية ظهرت وكأنها مبررة من خلال فجيعته المفاجئة بولده الشاب.

ولو اكتفى المخرج باستخدام الغجر كاطار من الفانتازيا العابرة للفيلم لكان هذا أكثر جدوى واكثر تلازما مع تصاعد الخط الأساسي للصراع الدرامي عبر أحداث الفيلم بين الاقطاعي الذي يظلم الفلاحين وينهب

جهدهم، وبين الفلاحين الذين يدافعون من مواقع القهر والاضطهاد من أجل أن تكون غلالهم لهم، ومن أجل أن يرفعوا عنهم سيف الظلم الذي يسلطه الاقطاع ومن يتعاون معه من الاتباع أو من رجال السلطة.

هناك ملاحظة أخرى وهي تنسحب على كثير مما كتب حول هذا النوع من الصراع بين الاقطاع والفلاحين، سواء في الأعمال الأدبية أو السينمائية أو التلفزيونية، هذه الملاحظة التي تضع الاقطاعي دائما في موقع الذي يريد أن ينهب الأرض والغلال، وينهب أيضا بنت الفلاح الجميلة، وهي جميلة دائما في جميع القصص.

صحيح أن مثل هذا الموضوع يضع بين أيدي المخرج الكثير من المشاهد السينمائية المثيرة؛ المطاردة، الرفض، الاغتصاب، الدفاع عن الشرف، القتل، الانتقام الخ... ولكن الأمر يظل في دائرة الافتعال في كثير من الأحيان اذا لم يقدم باطار انساني وفني مقبول.

بين الممثلين أقف مع الفنان الكبير خليل شوقي الذي لعب دور أبو سعيد، فعلى الرغم من أنني رأيته أكثر عطاء وتميزا في فيلم (الظامئون) إلا أنه يظل فنانا عملاقا له حضور رائع وأداء يندر أن نجده لدى غيره.

لقد أشاد نقاد السينما كثيرا بالممثل الكبير حسين رياض الذي كان يتألق في أدوار الأب في السينما المصرية، ولكنني أمام تمثيل خليل شوقي أجدني اعترف بأن الممثل الكبير قد تجاوز أقرانه وتجاوز نفسه وهو يجتهد مثل هذا الاجتهاد وفي مثل هذا العطاء الذي رأيته متميزا أكثر في فيلم -الظامئون-.

أخيرا يبقى فيلم (يوم آخر) فيلما نظيفا متميزا يضاف إلى رصيد المؤسسة العامة للسينما والمسرح في العراق عن الأفلام الجادة والملتزمة والتي تشكل مرحلة انعطاف هامة في مسيرة السينما العربية بصورة عامة وليس في السينما في العراق فقط.

في رأي آخر عن الفيلم:[21]

تعتمد القصة على محورين أساسيين يكمل أحدهما الآخر ويسهم في توضيحه وتعميقه وهما: الغجر والفلاحون.

ولقد اختار المخرج طريقة خاصة وهي عدم رواية الأحداث متسلسلة

فكان أن بدأ مع جثث قتلى الغجر، وعاد مع زعيمهم الجريح أحمد (سلام زهرة) لسرد ما حدث لهم، ثم مع خواطر الفلاح سعيد (قائد النعماني) لتوضيح ما سبق ذلك من أحداث قادت إلى هذه النتيجة ليصل الفيلم بعد هذا إلى طلوع فجر اليوم التالي الجديد.

ولقد كرر الفيلم أساليب متشابهة في العرض، فالغجري أحمد (سلام زهرة) وهو يعاني من سكرات الموت يروي لفاطمة (أفراح عباس) وسليم (هاني هاني) ما حدث لمجموعة الغجر بكل تفاصيله بما في ذلك رقصتان للطرب، أما الفلاح سعيد (قائد النعماني) فإنه خلال وجوده في الكهف-مع فاطمة وسليم-يتذكر ما جرى فيما يتعلق بالفلاحين «وهو ما يستغرق ثلثي أحداث الفيلم المتبقية»، بما في ذلك التفاصيل التي جرت على مبعدة عنه، ولم يسهم فيها من قريب أو جيد. وما هكذا يكون الأسلوب إلا مثل لتوظيف المزج بين اكثر من مستوى زمني.

وكذلك نجد الغجري أحمد يسير مسافة طويلة ينوء بجراحه (لم يمت بالرغم من أصابته بثلاث طلقات في حين كانت طلقة واحدة كافية لقتل غيره) وينزف دما، وعندما يصل إلى كل من فاطمة وسليم يروي لهما ما حدث بكل تفاصيله، ثم يموت بمجرد الفراغ من روايته. أما ريمة (شذى طه سالم) فأنها تصاب بطعنة منجل في بطنها فتظل تنزف دما حتى يصل إليها زوجها سعيد (قائد النعماني) فتخبره باسم قاتلها وهو الشيخ رشيد (بهجت الجبوري) ثم تموت بين يديه حالا.

وحالات مثل هذه يمكن أن تكون مستساغة-بالرغم من افتعالها-فيما إذا استعملت مرة واحدة خلال الفيلم، أما تكرارها فإنه يبدو عجزا عن إيجاد وسيلة أخرى لسرد الأحداث.

وفي مشاهد البداية عندما يستيقظ أحمد من إغمائه مضرجا بدمه ووسط القتلى من أهله -أفراد مخيم الغجر-يكون الاسم الوحيد الذي يقفز إلى شفتيه هو اسم فاطمة، ثم إنه يأخذ بالسير مبتعدا عن القتلى مرددا الاسم نفسه بما يوحي للمشاهدين بأهمية فائقة تمثلها الفتاة التي تحمل هذا الاسم، وما نلبث أن نكتشف أن فاطمة (أفراح عباس) هذه هي إحدى الفتيات الغجريات (ربما تكون أجملهن وأكثرهن فتنة وأبرعهن رقصا)، وهي مرتبطة أساسا بغجري آخر هو سليم (هاني هاني) بدليل صحبتها له

في الصيد، ونظراته إليها المحملة بالمعاني في مشهد آخر كانت ترقص فيه في المخيم، ركل ما هناك أنها كانت خارج المجموعة ساعة المجزرة، وليس في هذا كله ما يبرر المتابعة الطويلة لسيره طويلا تاركا القتلى متحاملا على جراحه مناديا باسمها.

وعلى العكس من البناء الدقيق المتماسك الذي صنع به المخرج فيلمه نجده في مرحلة طويلة مما سبق الختام يسقط في فخ الإطالة والتفصيلات الفائضة عن الحاجة، وذلك في مشاهد تنفيذ سعيد لانتقامه من الشيخ رشيد، وهي حادثة سبق أن عرفها المشاهد في بداية الفيلم وكان ينبغي أن يتم عرضها هنا بإيجاز ما دامت قد أدت غرضها فعلا. ولا يخفى على المخرج-وهو فنان المونتاج المتمرس-أن الإيجاز هو من دعائم فن السينما. ولقد تابع الفيلم بشيء من التفصيل الزائد وصول سعيد إلى مخيم الغجر وقتله للشيخ رشيد، ومطاردة المرافقين له (والغريب أنهما قد اقتصدا في إطلاق الرصاص عليه ثم كانت طلقة واحدة كافية لجرحه) وصراعه مع أحدهما وانتصاره المفتعل-وهو الجريح -عليه.

وقد أدت طريقة بناء مشاهد الفيلم إلى كسر حدثه، فمع ظهور (راسم الجميلي) بدور مفوض الشرطة تتعالى-بالطبع-ضحكات المشاهدين نتيجة لما يثيره ظهوره من التداعي، ثم نهبط الكاميرا إلى ساقيه فيتعالى ضحك آخر بسبب المفاجأة لكونه يرتدي بنطالا قصيرا كما هو الحال في الملابس الرسمية آنذاك، وهذا كله يسيء إلى درامية المشهد، لأن مواصلة اللقطة إنما ستعود إلى جثة الفلاح القتيل غانم المسجاة أمامه على الأرض.

الأسوار-إخراج محمد شكري جميل:

- إنتاج: المؤسسة العامة للسينما والمسرح
- قصة: عبد الرحمن مجيد الربيعي
- سيناريو: صبري موسى
- حوار: موفق خضر
- مونتاج: محمد شكري جميل، عامر الحديثي
- الموسيقا التصويرية: عبد الأمير الصراف
- مدير التصوير: حاتم حسين

- تصوير: رفعت عبد الحميد

- تمثيل: إبراهيم جلال، سامي عبد الحميد، طعمة التميمي، سليمة خضير، سعدية الزيدي، فاطمة الربيعي، سوسن شكري، فوزية عارف، غازي الكناني، شكري العقيدي، كريم عواد، سامي قفطان، فاضل خليل، أفراح عباس، طالب الفراتي، فيصل حامد.

يعتبر هذا الفيلم أهم واضخم فيلم في تاريخ السينما العراقية على الإطلاق حتى عام 1980، وقد نال الجائزة الأولى (سيف دمشق الذهبي) في مهرجان دمشق السينمائي الأول عام 1979 مع الإشارة إلى أن فيلم (القادسية) الذي انتج بعده يفوقه في الضخامة وان كان يختلف عنه في النوع.

يرصد الفيلم مرحلة مهمة من مراحل نضال شعبنا العربي في العراق في منتصف الخمسينات، وعندما كان يخوض معارك ضارية وغير متكافئة ضد السلطة المتعاونة مع المستعمر-نوري السعيد وطغمته.

- وضد وقائع الظلم والقهر والفساد التي كان السواد الأعظم من الشعب يعاني من آثارها في حياته اليومية، ومن خلال أبنائه، أبناء الجميل الجديد الذي بدأ يعي تصاعد المد القومي في الوطن العربي بعد تأميم قناة السويس ووقوع العدوان الثلاثي على القطر المصري الشقيق.

قدم الفيلم[22] مجموعة من الشرائح الاجتماعية المختلفة، وركز بصورة خاصة على جيل الشباب، الطلبة، وهم يفجرون غضبهم ضد السلطة وضد الاستغلال، تظاهرات شعبية عارمة تساندهم في ذلك مجموعات من الرجال البسطاء الكادحين وبعض المثقفين الشرفاء الذين كانوا يبثون فيما نفوسهم النفحات القومية ويحثونهم على أن يكونوا في الطليعة الرافضة للتبعية وللإقطاع وللاستغلال الذي كان يتمثل في تعاون السلطة مع محتكري قوت الشعب، لينتهي الفيلم بمشهد فيه إيحاء يؤكد أن المستقبل لهؤلاء الشباب، لتلك الطليعة المتقدمة على دروب النضال وعلى الرغم من المحنة القاسية التي تعاني منها، وإجراءات القمع التي كانت السلطات تمارسها ضدها لدرجة التصفية الجسدية.

من هنا تتأكد أهمية إنتاج مثل هذا الفيلم الذي يؤرخ لمرحلة متميزة من مراحل نضال شعبنا العربي، ويشكل عطاء فنيا تحريضيا لأبناء جيلنا الجديد الذين يتحملون اليوم أعباء مهمات نضال جديدة.



مشهد من فيلم «الأسوار» - العراق

وبالنسبة للإخراج يعتبر الفيلم خطوة متقدمة للمخرج محمد شكري جميل بعد فيلمه (الظامئون) الذي انتج في بداية السبعينات مع الإشارة إلى أن البداية الجادة في فيلم (الظامئون) هي التي وصلت بالسينما العراقية إلى هذه المرحلة المتطورة التي تجسدها مجموعة الأفلام التي أعقبت (الظامئون)، ومنها (الرأس)، (النهر)، (الباحثون)، (بيوت في ذلك الزقاق)، (يوم آخر)،استطاع المخرج أن يقود المجموعات الكبيرة التي اشتمل عليها العرض بفنية عالية وذكاء، إذ أن مثل هذه المهمة لا تزال مهمة صعبة في السينما العربية-باستثناء السينما الجزائرية-وقد تجلت بصورة خاصة في مشاهد التظاهرات الطلابية والتحامها مع رجال الشرطة.

واحب أن أشير أيضا إلى طريقة التقاطع والتصالب التي اعتمدها في لحظة مصرع الحلاق أو في عملية-فلاش باك-واحدة يمكن أن تؤثر في قطع التسلسل الدرامي المتميز للفيلم، وهذه طريقة شهدناها في أفلام لكبار مخرجي السينما في العالم.

واستدرك لأقول أن تكثيف الحوار والتركيز على الضروري منه يترك المجال لكثير من النقاط الإيجابية تسجل لصالح العرض، حيث ابتعد عن الخطابية والمباشرة التقريرية، على الرغم من صعوبة مهمة كتابة الحوار لمثل هذا الفيلم الذي تفرض أحداثه الابتعاد عن التنميق والشاعرية في الحوار حتى في المشاهد العاطفية (الحب بين الشاب والفتاة)،(مشاهد الزواج)،(العلاقة بين النساء والرجال بصورة عامة)، على عكس ما رأيناه في فيلم الظامئون حيث أن المشاهد الجانبية والهامشية كانت ضرورية لسياق الحدث وكان فيها أحيانا نوع من التزيين، بينما كانت في (الأسوار) موظفة لخدمة الهدف الأساسي لمثل هذا الفيلم النضالي الجاد.

أما عن التمثيل فقد تجاوز الفيلم مفهوم البطولة الفردية الذي اسقط الكثير من أفلامنا العربية وقدم نماذج إنسانية بنوع من التوازن. المدروس فكان فيلم مجموعة، وليس فيلم أبطال فرديين، ومن هنا كان هذا التناغم في العطاء بين أصحاب الأدوار الكبيرة والقصيرة، فكان لكل منهم نوع من الحضور ضمن الحدث أو ضمن السياق العام أو ضمن المجموعة.

اقف بعد هذا عند ملاحظة مهمة وهي أن المشاهد التصادمية أو شاهد الصراع في السينما يجب أن تقدم خلفية أسباب هذا الصراع، مشاهد

حين قدم الفيلم هذا بالنسبة لجماهير الشعب وللطلبة نراه قد اختصر منه في الجانب الآخر أي في جانب ما أسماه الفيلم بـ السلطة العليا، واكتفى بتقديم نماذج رجال الشرطة والمخبرين الذين كانوا مجرد أداة قمع في يد السلطة العليا.

وكنت أتمنى مثلا تقديم بعض كواليس السلطة في تعاملها مع الأجنبي أو في تخيطها القمعي أو في تبنيها لموضوع حلف بغداد، بدل أن يقتصر الأمر على مشهد أحد أعوان الباشا وهو ينقل إليه تململ الناس من فقدان السكر والرز في السوق.

والآن ماذا يقول محمد شكري جميل مخرج الفيلم ؟ عائلة بسيطة في بغداد تسكن محلة الفضل عام 1956، وتدور أحداث الرواية في أيار وحزيران وتموز وأواسط آب من ذلك العام من خلال تلك الأسرة وأمثالها من الأسر التي تشكل خلايا المجتمع.

رب الآسرة رجل كادح (رواف) اسمه الأوسط علي، له ولد اسمه عباس وبنت اسمها نجيبة.

عباس له صديقان حميمان هما :

1- ياسين ابن صاحب العلوة في سوق المحلة.

2- ناجي ابن حارس ليلي يسكن نفس الزقاق على مقربة من بيت نهلة بنت فراش المدرسة التي يتعلم فيها الأصدقاء الثلاثة.

المدرسة هي الإعدادية المركزية، والأصدقاء الثلاثة تربطهم بأستاذ التاريخ (هاتف) علاقة إعجاب ومودة، إلا آن هناك اكثر من علامة استفهام ترسم سواء عن طريق الإشارة أو الدلالة عبر الأحداث على شخصية ياسين ابن صاحب العلوة عند مسار الأحداث، ونشاهد (عباس) يكتشف آن ياسين قد انسحب وأمه وذلك لتخاذله عن مواصلة المسيرة مع زميله، وبعد آن أثارت فيه والدته الطمع عندما وعدته بتزويجه من ماجدة حبيبة عباس، وان يصبح خلفا لوالده في وراثة العلوة التجارية إذ آن الراتب الذي يمكن آن يحصل عليه بعد تخرجه لن يزيد عن عشرين دينارا.

ويبدأ الفيلم بشخص مطلق السراح هو محسن الحلاق (سامي عبد الحميد) الذي يمثل الشخصية الوطنية المستقلة الطيبة التي تؤمن دائما بأنه في الإمكان مقاتلة الاستعمار والدخول معه في صراع بالأسلوب

التقليدي، يحمل الفكر المستقل وبان الموقف الوسط هو أفضل المواقف بعيدا عن المشاكل، أي خلافا للمنطلق الموضوعي بطبيعة الصراع الأساسي، فمحسن الحلاق اعتاد السجن والتوقيف لمرات عديدة بسبب حدة لسانه وتعريضه بحكم نوري السعيد وارتباط هذا الحكم بالعملاء، خاصة أولئك الذين كانوا يعملون على شراء الذمم وفي فترات الانتخاب بصورة خاصة، وهذا النموذج يتجسد في شخصية آبي ياسين الذي يهلل تبجحا بعد خطاب نوري السعيد الشهير الذي يقول فيه (دار السيد مأمونة)، وها هو أبو ياسين أداة تنفيذ في يد السلطة وهو يحقد على الحلاق طبعا لكونه يقف موقفا مناقضا لموقفه، بل يعتبره العدو الأكبر لمصالحه طالما هو ضد نظام نوري السعيد، ولهذا يقوم بتحريض السلطة على الحلاق، وتتم مؤامرة لذبح الحلاق بتحريض من أبي ياسين، ويتهم فيها عباس الذي تتلمذ على يد الأستاذ هاتف.

و يفاجأ عباس بأن ياسين زميله يشهد ضده زورا في الوقت الذي يسقط فيه ناجي شهيدا مؤرخا بذلك قطرة الدم التي قدمها حزب البعث العربي الاشتراكي في منطقة الحيدر خانة عام 1956 أمام في البرلمان.

هذه النقطة تثبت المعادل الموضوعي بأنه لا يمكن إنجاز قضية التحرر الوطني دون إراقة دماء، ودون تضحيات، دون كفاح دموي مسلح، عملية الكشف هذه تكثف العدوان المتسلط على الشعب آنذاك والمتسلسل من القاعدة إلى الهرم والمتمثلة بعائلة ياسين والعريف مظهر والوسيط الذي يحصل على إجازات التصدير والاستيراد ليدفع بالعلوجي إلى تحقيق المزيد من الأرباح والنهب عن طريق السلطة، وتقف ماجدة موقف الرفض من عملية تآمر والديها عليها، وتهرب محتمية في بيت أخت حبيبها نجيبة زوجة هاتف، وعندما تصل إلى هناك تجد آن رجال الأمن قد غادروا المنزل لتوهم بعد آن تركوا بصماتهم عليه، وهم يفتشون مسعورين عن هاتف.

في هذا المشهد نرى تكثيف العدوان الثلاثي على مصر متمثلا بكادر مظلات عل الأفق، نقطة دم تنزل في البحر، وهذا يتكشف في ذهن عباس وهو في الزنزانة يقاوم العدوان والتعذيب، وحينما يحس بأنه في سبيله لان يفقد تماسكه وصلابته، ويحاول أحد رجال الأمن المدسوسين عليه في الزنزانة آن يحطم من معنوياته يسترجع صلابته عن طريق (ضد الصدمة)، وعندما

يقترب منه أحد الرفاق الذي أسميناه (زائر المقهى) موضحا له انه يضع قدمه على بداية الطريق، وانه ليس في مدرسة تقليدية داخل هذه الزنزانة وانه في معركة من اجل أهداف كبرى، يسترجع عباس تماسكه ويكتشف الحلقة المفقودة، أي السبب الموضوعي لذبح محسن، وهنا تبدأ عملية الذبح الحقيقية أمامنا عندما نجد اثنين من رجال الشرطة يقومان بذبح الحلاق.

نهاية الفيلم في بدايته، فعندما يذبح محسن يصرخ عباس من داخل الزنزانة: (ذبحوه) ويتردد الصوت والصدى وكأنه ينطلق من محور له جاذبية ضيقة إلى محور بعيد عن الجاذبية، وتعمم الحقيقة التي توصل إليها عباس عن طريق القربان، وهذا أيضا موقف السلطة عندما تزيد من عدوانها وتكدس الأبرياء والمناضلين في المعتقلات.

عندئذ يحدث الانفجار من خلال صرخة عباس وتتفجر الجدران وتنطلق إلى شروق رائع معلنة بداية المسيرة وتحطيم الأسوار. ويختتم المخرج محمد شكري جميل كلامه:

أن الخط السياسي الذي أنتجناه في هذا الفيلم هو ربط النضال اليومي للجماهير بالنضال القومي للشعب العربي كله، صرخة تأميم قناة السويس وصرخة النضال في بور سعيد مع هتافات ودماء المناضلين ضد نوري السعيد في العراق والنضال ضد العدوان الثلاثي في مصر والمد النضالي القومي على امتداد أقطار وطننا العربي الكبير.

القناص-إخراج فيصل الياسري:[23]

يقول المخرج حول اختيار قصة هذا الفيلم الذي صورت مشاهده بين دمشق وبغداد وبيروت:

إن استمرار الحرب اللبنانية كل هذه السنين جعلنا نألف أحداثها، ولم تعد أرقام القتلى والجرحى تثيرنا كثيرا، فقد أصبحت يومية وصار مثل الخبر التالي مألوفا وغير مثير: (كان الوضع هادئا نسبيا على الصعيد الأمني في بيروت هذا اليوم بالرغم من سماع أصوات الرصاص والانفجارات بين حين وآخر ولم يسقط سوى قتيل واحد برصاص القناصة).

فيلمنا هذا عن تلك الحادثة الوحيدة في ذلك اليوم البيروتي، وانه فيلم عن (القانص) و(المقنوص) بكل ما في لقائهما من مأسوية ومفارقة وعبثية

وحتمية أيضا. الفيلم هو عملية تشريح لموقف مفجع مألوف يوميا من مواقف الفاجعة اللبنانية المستمرة التي ينشر عليها المزيد من البخور والحطب لتبقى النار ملتهبة وحارقة، ولا يريد هذا الفيلم أن يقوم بتحليلات سياسية وعسكرية واقتصادية إلا بقدر ما يسمح به الموقف، وقد اقتصرنا على الإشارة والتلميح والرمز بمقدار ما تسمح به اللغة السينمائية، وللمتفرج أن يستنتج ويكتشف ويفسر ما يشاء، وربما وجد في الفيلم أشياء لم نقصدها أصلا.

إن المأساة اللبنانية أوسع من أن يستوعبها فيلم واحد واعمق من أن يشرحها تحليل واحد يستطيع أن يكشف كل ما يدور وراء ضباب السياسة أو السياسات، وهذا الفيلم هو شحنة عاطفية سينمائية كما في الشاعر شحنته العاطفية في قصيدته، وفي هذا الفيلم يشارك ممثلون من العراق وسورية ولبنان.

الأفلام التسجيلية:[24]

خلال الثلاثينات تولت عدة شركات سينمائية أجنبية أعداد أفلام سياحية وإعلامية لحساب المؤسسات العراقية، وفي مطلع الأربعينات قامت السفارة البريطانية ببغداد بتكوين وحدة خاصة بالتصوير والعرض، وهناك وثيقة تقول إن شريطا أنتجته هذه الوحدة (لطلاب الدورة الصيفية العراقية)، وقد عرض في الموصل ليلة الأحد 25 تشرين الأول 1942 وظهر فيه طلاب الدورة المذكورة وهم في مخيمهم فوق جبل صلاح الدين.

بعد ذلك وخلال عقد الأربعينات امتلكت وزارة الدفاع وحدة سينمائية خاصة تولت تصوير أبرز النشاطات السياسية والاجتماعية في العراق.

وفي الخمسينات تأسست (وحدة الأفلام في شركة نفط العراق) و(وحدة مكتب الاستعلامات الأمريكي) وقد انضم إلى هاتين الوحدتين عدد من المصورين العراقيين الذين اكتسبوا في الوحدتين المذكورتين الخبرة الحديثة. وكانت وحدة شركة النفط تعرض سلسلة من الأفلام الأخبارية بعنوان (بلادنا) إضافة إلى أفلام أخرى خاصة مثل (منقذ العراق) وهو عن فيضان 1954، وفيلم (السيطرة على المياه) وهو عن مشروع الثرثار وفيلم (جيلنا الرياضي). وغيرها من الأفلام التي لا يزال يذكرها المشاهدون من رواد دور السينما في الخمسينات. وهذه الأفلام هي الآن في حيازة بعض

المؤسسات التربوية والثقافية في العراقي، ولا تفوتنا الإشارة في هذا السياق إلى أن وزارة التربية (المعارف سابقا) كانت تعني بإنتاج الأفلام القصيرة والأخبارية التي تصور النشاطات التعليمية، وذلك من خلال الوحدة السينمائية الملحقة بها في مديرية الوسائل التعليمية. وكان من أبرز العاملين في هذه المديرية الفنان كريم مجيد الذي يعد أول من مارس التصوير السينمائي في العراق.

أما بعد ثورة 14 تموز 1958 فقد تأسست (مصلحة السينما والمسرح) التي حلت بديلا لكل الوحدات السينمائية التي كانت قائمة قبل الثورة وبخاصة الأجنبية الملغاة وباتت هي الجهة الرئيسية التي تقوم بإنتاج الأفلام الأخبارية والوثائقية بعد أن جذبت إليها معظم العناصر التي كانت تعمل في المؤسسات السابقة وقد أنتجت المصلحة خلال السنوات العشر الأولى من عمرها مجموعة من الأفلام القصيرة نذكر منها:

- جواد سليم: سليم فكتور حداد
- صياغة القصة: إخراج فكتور حداد
- بغداد عبر العصور: إخراج فكتور حداد
- عودة إلى البصرة: إخراج محمد شكري جميل
- الموصل أم الربيعين: إخراج محمد شكري جميل
- التطور الصحفي في العراق: إخراج كاظم النظري
- وادي الحضارات: إخراج عبد اللطيف الصالح ومحمد شكري جميل
- مأساة شعب: إخراج كامل عاكف
- النهاية: إخراج عباس الشلاه

بالإضافة إلى الأفلام: قصة مصدور-طريق النصر-تساؤل-ريشة وسكين-الدائرة-أعياد-بغداد في المرآة-البداية، وخلال عقد السبعينات جرى تطور نوعي واسع في إنتاج مؤسسة السينما والمسرح حيث تضاعف عدد الأفلام المنتجة وتنوعت أغراضها، وكان لعودة بعض الفنانين إلى العراق بعد إكمالهم دراساتهم الفنية في معاهد السينما الأوروبية دور ملموس في هذا التطور.

إن نظرة فاحصة ومنصفة إلى الأفلام التي أنتجت خلال سنوات ما بعد الثورة توصلنا إلى أن إنتاج العراق من الأفلام الوثائقية من حيث الكم والنوع في خط متصاعد.

إن هذه الأفلام لم تعد مجموعة لقطات متتابعة يوظفها (المونتير) ضمن زمن محدد كما سجلتها عدسة المصور، بل أصبح العديد من هذه الأفلام يحصل بصمات السينمائي العراقي المعبرة عن ذوقه وثقافته وكذلك عن شعوره بالمسؤولية الفكرية والفنية.

إن سنوات عقد السبعينات شهدت تحولا نوعيا في فهم السينمائي العراقي لمعنى الفيلم التسجيلي، إذ استطاع أن يتجاوز الشكل الأخباري الذي يؤرخ حدثا يتخذ منه الفنان موقف المسجل والمراقب. فقد أنجز السينمائيون العاملون في المؤسسة العامة للسينما والمسرح والمؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون (وحدة إنتاج الأفلام) مجموعة غير قليلة من الأفلام التي تمثل خلاصة اختيارهم وتفكيرهم والتي نقلوا فيها وجهات نظرهم إزاء ما يحدث.

7 السينما.. في الجزائر

تتميز السينما في الجزائر من حيث الولادة والهدف والمسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي[1] ومن خلال هذا التميز كانت تتخذ دائما مكانة القدوة على الرغم من أنها بدأت متأخرة نسبيا من حيث التاريخ عن تجارب السينما في كل من مصر وسورية ولبنان والعراق.

ولدت السينما في مصر عام 1927 وبعدها في الأقطار الأخرى على أيدي نفر من المغامرين الذين استهواهم هذا الفن فقلدوا السينما الأوروبية، وحاول بعضهم بما توفر له من إمكانات متواضعة أن يكون مبدعا وان يقدم مضمونا معقولا من حياة وهموم الإنسان العربي آنذاك، ولكن الأمر سرعان ما تحول على أيدي تجار السينما من منتجين طامعين في الربح ومخرجين طامعين في الشهرة إلى نوع من المتاجرة، وأصبحت السينما سلعة في سوق العرض والطلب، وقد ظلت كذلك ولا تزال، باستثناء ما سيطر عليه القطاع العام عن طريق المؤسسة العامة للسينما في كل من سورية والعراق، أما في الجزائر فقد ولدت السينما ولادة سليمة وسارت بخطوات تطورية مدروسة، وبهذا استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي وان

تقدم أفلاما ممتازة على الرغم من أن ولادتها كانت صعبة إذ أنها ولدت في قلب الإعصار في قلب معركة التحرير.

- قبل حرب التحرير وحتى عام 1946 لم يكن في الجز ائر سوي مصحلة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947 أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة عرضت وترجمت في أغلبيتها إلى لغتين، وهذه الأفلام تقسم إلى الأنواع التالية:

- أفلام تتعلق بالآداب، والعادات الجزائرية.
- أفلام ثقافية.
- أفلام وثائقية.
- أفلام حول التربية الصحية.
- أفلام عن الزراعة.
- أفلام عن الدعاية السياسية.
- ومن بين هذه الأفلام نذكر على سبيل المثال:
- قيصرية (1949) لـ: ج هويزمان.
- الإسلام (1949).
- العيد غير المنتظر (1959).
- أغنى ساعات أفريقيا الرومانية.
- هيبون الملكية.
- رعاة الجزائر.

قد تم إخراج جميع هذه الأشرطة القصيرة في الجزائر، أما عمليات التظهير والتركيب فقد تم إنجازها في استوديوهات باريس، وفي عام 1948 أحدثت مصلحة الإذاعة السينمائية، وكانت هذه المصلحة تضم مجموعة من القوافل لتحمل إلى الواحات البعيدة في جنوب الجزائر أفلاما مسلية.

وننتقل إلى البدايات الحقيقية للسينما الجزائرية خاصة بعد أن قامت دائرة المصالح السمعية والبصرية بجمع معلومات مكثفة وواقعية حول كل فيلم من الأفلام المنتجة وطنيا أو مع الغير وبصورة خاصة الأفلام التي أنجزت خلال حرب التحرير.

ولعل ما يميز مسيرة السينما في الجزائر خارج نطاق الاختيار والإنتاج والإخراج أمران:

1- تأميم قاعات العرض.

2- احتكار شبكة توزيع الأفلام.

إذ أن هاتين الخطوتين الهامتين والمكملتين لمسيرة السينما تمكنان الأفلام الجزائرية المنتجة من دخول الـ 350 قاعة عرض الموجودة في الجزائر، كما تحرران وسائل الإنتاج الوطني للسينما من الاحتكار والمتاجرة.

وقبل أن نستعرض ولادة السينما الجزائرية لا بد أن نشير إلى أن السينما كانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل إن مجموعة من السينمائيين استشهد أفرادها في هذه الحرب، ونذكر منهم: فاضل معمر زيتوني-عثمان مرابط-مراد بن رايس-صلاح الدين السنوسي-فرذلي الغوتي مختار-عبد القادر حسنية -سليمان ابن سمعان-علي جنادي.

كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام 1954، وكان لا بد لهذه السينما أن تنطلق من منطلق علمي مدروس ولا تكون مجرد مغامرة، لهذا وفي عام 1957 فتحت مدرسة للتكوين السينمائي في الجبال بولاية -آ- من المنطقة الخامسة[2]. وكان مديرها رونيه فوتييه (وهو فرنسي التحق بصفوف جيش التحرير الوطني)، أما الذين انتسبوا إليها فكانوا خمسة مقاتلن، استشهد اغلبهم في ساحة الشرف.

هذه المدرسة كانت البداية، وكانت تقوم بمهمة تعليم وإعداد سينمائيين كما كانت تنتج عدة عروض تلفزيونية (وزعت على شبكات تلفزيون البلدان الاشتراكية في تلك الفترة) ومنها:

- شريط عن المدرسة نفسها.
- شريط عن ممرضات جيش التحرير.
- صور ومشاهد عن مهاجمة مناجم الونزة.

وقد عملت هذه المدرسة فترة قصيرة لا تتعدى الشهور الأربعة، ولذا وجدت الثورة أن لا بد لها من تطوير وتنظيم السينما، فكان عام 1960- 1961 بداية هذه الخطوة الأساسية، وذلك بإنشاء لجنة لسينما (مرتبطة بالحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية)، ثم بتأسيس (مصلحة السينما للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية)، وأخيرا بإقامة مصلحة للسينما تابعة لجيش التحرير الوطني.

وهكذا نجد أن السينما في الجزائر ولدت ومعها عوامل حيويتها كفن إنساني ملتزم بقضايا الناس والوطن، وقد حرصت على أن تحفظ أشرطتها

في أماكن مأمونة، وقد كان لا بد في هذه المرحلة من جمع الأفلام خارج البلاد فهربت النسخ السلبية للأفلام المصورة، وجمعت في يوغوسلافيا وثائق مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني ومصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، وشهدت هذه المرحلة في إخراج وإنجاز أول الأفلام الجزائرية، أنجزت هذه للأفلام في الوقت الذي كان فيه الشعب العربي في الجزائر يواصل كفاحه المسلح من اجل التحرير الوطني والاستقلال، ولا يخفى أن هذه الأفلام صورت وأنجزت في ظروف صعبة جدا وبوسائل مادية محدودة وعلى أيدي سينمائيين تنقصهم التجربة، ولكنها كانت بحق شهادة هامة وبرهانا ملموسا على تلك المرحلة الصعبة، ومن هذه الأفلام:-اللاجئون[3] انتج بين عامي 1956-1957، وهو فيلم قصير 16 مم، أخرجته سيسيل دي كوجيس، وأخذت مناظره في تونس، وقد كلف هذا الفيلم مخرجته سنتين من السجن.

الجزائر الملتهبة:

انتج بين عامي 1957-1958، وهو فيلم قصير 16 مم بالألوان أخرجه رونية فوتييه، وأنتجه بالتعاون مع شركة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية.

أفلام قصيرة:

هذه الأفلام أنتجت عام 1957، وهي أفلام قصيرة صورها تلامذة مدرسة التكوين السينمائي، وهي المدرسة -ممرضات جيش التحرير الوطني-الهجوم على مناجم الونزة (توجد نسخ هذه الأفلام في تلفزيون جمهورية ألمانيا الديمقراطية).

ساقية سيدي يوسف:

انتج عام 1958 وهو فيلم قصير أخرجه بيار كليمون وقام بالإدارة (التركي)، وكان الإنتاج لبيار كليمون نفسه (النسخ السلبية للفيلم توجد لدى المنتج).

اللاجئون:

انتج عام 1958، وهو فيلم قصير من إنتاج وإخراج بيار كليمون.

جزائرنا:

فيلم طويل يعتمد على صور فيلم (حرية الجزائر) الذي أخرجه ساشافييرني عام 1947، وصور فيلم (أمة الجزائر) الذي أخرجه رونيه فوتييه في عام 1955 وصور التقطتها شندرلي في الجبال.

والفيلم من إخراج الدكتور شولي، وجمال شندرلي ومحمد الأخضر

حمينة وإنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية (النسخ السلبية موجودة في يوغوسلافيا).

عمري ثماني سنوات:

انتج عام 1961، وهو فيلم قصير أخرجه كل من يان واولغا لوماسون ورونيه فوتييه، إنتاج لجنة موريس آودان، وهو من إعداد فرانز فانون ورونيه فوتييه.

ياسمينة:

انتج عام 1961 وهو فيلم متوسط، أخرجه محمد الأخضر حمينة أنتجته مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.

صوت الشعب:

انتج عام 1961 من إخراج محمد الأخضر حمينة وجمال شندرلي وإنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.

بنادق الحرية:

انتج عام 1961 من إخراج جمال شندرلي ومحمد الأخضر حمينة، سيناريو: سارج ميشيل وإنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.

خمسة رجال وشعب:

انتج عام 1962 من إخراج رونيه فوتييه (النسخة السلبية توجد في تلفزيون جمهورية ألمانيا الديمقراطية).

تلك كانت البداية وبعدها انطلقت السينما الجزائرية وبصورة خاصة بعد الاستقلال لإنتاج مجموعة كبيرة من الأفلام، فبلغ إنتاج الأفلام الطويلة حتى عام 1974 مثلا حوالي خمسة وعشرين فيلما، والإنتاج المشترك حوالي ثلاثة عشر فيلما في الفترة نفسها، بالإضافة إلى تسعة أفلام من الأفلام القصيرة والمتوسطة الخيالية، وتسعة عشر فيلما للتلفزيون وعشرات الأفلام الوثائقية القصيرة. أما مراحل التطوير التالية للسينما بعد مرحلة البداية فكان منها تكوين لجنة السينما عام 1959، ومصلحة السينما عام 1960، والإذاعة والتلفزيون وتكوين مركز السمعيات والبصريات عام 1962، ثم تتالت خطوات أخرى هامة كما يلي:

- عام 1963: إنشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية وإنشاء مركز التوزيع الشعبي (السينما المتجولة).

-عام 1964 إنشاء المركز الوطني للسينما وتبعه: تنظيم ورقابة الإنتاج والتوزيع وإنشاء المركز التجريبي للتوزيع الشعبي، ودار الآثار السينمائية الوطنية الجزائرية، والمعهد الوطني للسينما، وتأميم الاستغلال السينمائي.

-عام 1965: إنشاء مصلحة السينما بالمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي.

-عام 1967: تكوين الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائيين (إنتاج وتوزيع)، وإنشاء المركز الجزائري للسينما (تنظيم-تفتيش -رقابة -برمجة -توزيع ثقافي-دار الآثار السينمائية -السينما المتنقلة -نوادي السينما-التوزيع الشعبي)، بالإضافة إلى إصدار قانون تنظيم الفن والصناعة السينمائية وإلغاء المركز الوطني للسينما والمعهد الوطني للسينما حيث عهد به إلى البلديات.

-عام 1968: إنشاء مركز التوزيع السينمائي.

-عام 1969: احتكار الإنتاج والتوزيع لصالح الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية.

-عام 1974: دمج ديوان الأحداث الجزائرية بالديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وتكليف هذا الديوان بإنتاج وتوزيع مجلة الأحداث المصورة.

-عام 1975: إنشاء مديرية السينما والوسائل السمعية والبصرية بوزارة الأعلام والثقافة.

لقد أبرزت السينما الجزائرية في أعوامها الأولى الصراعات الطبقية بعد الاستقلال والسعي نحو التحرر الكامل، وقد اعتمدت في نهضتها على الخبرات الأجنبية منها (صناعة الأفلام -«الشريط»-مخابر التحميض-الأجهزة -المعدات) وشقت طريقها ضمن ثلاثة أهداف:

1-إعطاء حياة جديدة للجنة السياسية والنقابية لتهيئة المناخ الطبقي للنقابة.

2-بناء المجتمع الصناعي المتكامل والتحرر من الأجنبي.

3-ممارسة سياسة ديناميكية بخصوص المهرجانات والحصول على مخزون من الأفلام لتجنب استيراد الأفلام الرخيصة البرجوازية.

الأفلام الجزائرية الأولى عالجت قضية التحرر الوطني فكانت أيديولوجية مناهضة للاستعمار.

-في حزيران عام 1969 عندما قامت الدولة بتأميم التوزيع[4] حسب القرار 6934 وأكدت على ملكية الدولة الكاملة للسينما اعتقد بعضهم أن هذا الأجراء سيضعف السينما الجزائرية خاصة بعد محاولات التخويف التي مارستها

الشركات الأمريكية والأوروبية الكبرى، عندما وجدت هذه الشركات أن حصنها الأخير في البلاد قد افلت من زمامها، فحاولت مقاطعة السوق الجزائرية، فخلال سنتين رفضت بيع الأفلام للجزائر ظنا منها أن مخزونها سينضب بسرعة، وعندئذ ستجد نفسها في حالة نقص وستخضع لشروطها، ومنعت كذلك المنتجين. المستقلين من التعامل معها مباشرة مهددة إياهم بالعزل، ولكنها لم تحسب حسابات للمسؤولين الجزائريين الذين بدعم من السينمائيين اختزنوا مؤونة كافية لتحمل الضربة، وعندما مر زمن على هذه الانفجارات رضخت الشركات الكبرى للتفاوض بعد عشر سنوات من الحدث الذي أصبح مضربا للأمثال في أفريقيا. فإلى أين وصلت السينما الجزائرية؟

مما لا شك فيه أن التوزيع قد طرأ عليه تحسن ملموس، فالمشاهدون الجزائريون (القاطنون في المدن الكبرى على الأقل) قد شاهدوا عددا كبيرا من الأفلام الهامة الآتية من أوروبا والولايات المتحدة أحيانا مع تأخير سنة أو اقل من عرضه في الدول المنتجة، إن زمن-دجانكو ورينغو-وبقية أفلام المغامرات المفتعلة والتي لا معنى لها قد ولى تقريبا، نقول تقريبا ذلك لان بعض مالكي صالات العرض في المجالس الشعبية للقرى يستمرون في عرضها فيأخذون مما تبقى من مخزون الشركات الغربية لكي يحصلوا على واردات تنقصهم ولا توفرها أشياء أخرى، وتجدر الإشارة هنا إلى الدعم الذي تقدمه الأندية السينمائية لترهف الحس ولتكون مدارك الشباب الذين يشكلون الغالبية الساحقة لمرتادي صالات العرض في الجزائر.

عند مقارنة السينما الجزائرية اليوم بمثيلاتها في الوطن العربي وفي أفريقيا فأننا نجدها أوفر حظا، لكن هذا التحسن مع ذلك نسبي وغير كاف. لا أحد يتحسر على نقص التنويع في منشأ الأفلام، إن الطريق لا يزال صعبا لوضع برنامج عروض (بالاتفاق مع المشاريع الثقافية الدولة تتطلع إلى بناء الاشتراكية)، ولا يمكن أن ننهي هذا الحساب الختامي دون أن نتطرق إلى المكتبة السينمائية والدور الذي قامت به اكثر من عشر سنوات بإعلاء شان الأفلام الأجنبية القيمة والمعروضة بصعوبة، وكذلك الأفلام الجزائرية سواء كان ذلك في الخارج أم في الداخل، كذلك التعريف بالسينما الحديثة الوطنية، وبهذا فان المكتبة السينمائية الجزائرية تعتبر كواحدة من اكثر المكتبات السينمائية ديناميكية.

يبدو الإنتاج الجزائري الذي يبلغ فيلمين إلى أربعة أفلام طويلة في السنة كنقطة في بحر بالنسبة للمئتي الفيلم التي تقتنيها الجزائر، إن المسؤولين والسينمائيين يعون ذلك جيدا لكن الانطلاق في إنتاج مدعوم ومخطط له على مدى عدة سنوات يبدو صعبا، ومع ذلك يبدو انه افضل الوسائل لرفع مستوى العرض قليلا.

أن هدف مؤسسة السينما الجزائرية في عرض عشرة أفلام سنويا يبدو الوصول إليه صعبا، وعلى الرغم من نقصها العددي فان السينما الجزائرية تتفوق بجودتها، فلا يمر عام دون أن تحصل على جائزة أو ميدالية في اللقاءات والمهرجانات العالمية، كجائزة السعف الذهبي في مهرجان كان 1975 لفيلم (تاريخ سنوات الجمر) من إخراج-محمد الأخضر حمينة.

ونستعرض هنا مجموعة الأفلام الطويلة التي أنتجت بعد الاستقلال وحتى عام 1974 إذ تعتبر هذه المرحلة مرحلة مهمة في الإنتاج السينمائي الجزائري.

سلم حديث العهد:[5]

سيناريو وإخراج جاك شاربي إنتاج المركز الوطني للسينما 1964 ويمكن تلخيص الفيلم كما يلي:

في فجر الاستقلال وجد مئات الآلاف من الأطفال أنفسهم أيتاما فأنشئت مراكز لاحتضان أبناء الشهداء، وكان لا بد من بذل جهود كبيرة لتربيتهم وتعليمهم، وكان من الواجب جعل هؤلاء الأطفال ينسون فظائع الحرب وأهوالها لتمكينهم من الاستعداد للحياة في وطن يسوده السلام.

ولهذا فان الفيلم يصور عالم (ديار الجيل الصاعد)، فنشاهد أطفالا صدمتهم الحرب فبقي سلوكهم اليومي مطبوعا بالعنف، في الفيلم مجموعتان من الأطفال في دارين متجاورتين، تعارض بينهما وتفضل ما بينهما منافسة طفولية، يتزعم المجموعة الأولى علي والثانية مصطفى، ولكل منهما تأثيره على رفاقه. ولكن اللعبة-في عقلية هؤلاء الأطفال-تتخذ بعدا مأساويا إذ أن (عصابة) علي هي (جبهة التحرير الوطنية) و(عصابة) مصطفى هي منظمة الجيش السري وتتشب (الحرب) بين العصابتين. وفي لعبة العنف يختلط الخيال والواقع وبدل أن تنتهي اللعبة نهاية حبية تسمع طلقة نارية من مسدس حقيقي.

الليل يخاف من الشمس[6]

سيناريو واقتباس وحوار وإخراج مصطفى بديع، إنتاج المركز الوطني

للسينما والإذاعة والتلفزة الجزائرية عام 1965. في الفيلم لوحة تاريخية تروى على مدى ساعة وربع الساعة مسيرة ونهاية حرب التحرير الوطنية، وهي مقسمة إلى أربعة مشاهد:

-الأول بعنوان (كانت الأرض عطشى) وهو يصور مظاهر الظلم والقمع الاستعماريين.

-والثاني بعنوان (طرق السجن) ويقص آلام وعن مختلف فئات الشعب المشاركة في المعركة.

-أما الثالث والرابع فيصوران قصة حياتين ومظهرين فرديين لمأساة جماعية: (قصة صليحة) و(قصة فاطمة).

أما الخلفية العامة للفيلم فهي المعارضة بين علي رئيس عمال المزرعة وسي جعفر رئيسه وهو أحد الملاك الكبار ومتواطئ في الوقت نفسه مع النظام الاستعماري. حول هذا المحور تدور سلسلة من الأحداث تصور حياة مختلف الأوساط في المجتمع الجزائري الذي يعيش جو تغيرات الحرب. أما نهاية الفيلم فتندد بمحاولة البورجوازية العقارية استغلال واحتكار الاستقلال لصالحها.

فجر المعذبين:[7]

سيناريو وإخراج احمد راشد إنتاج المركز الوطني للسينما عام 1965.

موضوع الفيلم هو البحث عن ماضي الوجه الحقيقي لأفريقيا من خلال الكتب والوثائق والحجارة والتماثيل التذكارية والصور للاستعمار الذي هيمن على أفريقيا والعالم الثالث وكفاح شعوبها من اجل الاستقلال. أي أننا نستطيع أن نعتبره مرافعة صارمة ضد التدخلات المختلفة للقوات الأوروبية في القارة الأفريقية ومجموع العالم الثالث بصفة عامة بالإضافة إلى إبراز كفاح أبناء هذه القارة.

وقد أورد الفيلم الكثير من الوثائق التي تدين الاستعمار ليصحح بهذا حقيقة تاريخ نضالي للقارة الأفريقية زيفته الكتب الغربية.

ريح الأوراس:[8]

سيناريو واقتباس وحوار: توفيق فارس.

إخراج: محمد الأخضر حمينة.

إنتاج: ديوان الأحداث الجزائرية عام 1966.

قصة عائلة جزائرية دمرتها الحرب، وهي ترصد حياة ثلاثة أشخاص: الأب والأم والابن، تسير حياتهم بشكل طبيعي حسب الطقوس العائلية وبأعمال بسيطة كافية لتحقيق العيش، ثم يجدون أنفسهم فجأة في الدوامة: يقتل الأب أثناء هجوم لقوات العدو، أما الابن التابع لوحدة من جيش التحرير الوطني متمركزة في الناحية فيأخذ على عاتقه مسؤولية العائلة، ومع هذا يقوم بالواجبين معا، في النهار يؤدي واجبه تجاه الأسرة وفي الليل يعبر محملا بالمؤونة للجنود.

أما الأم فتعيش حالة من الانتظار خاصة بعد أن يعتقل ابنها، ثم تروح تبحث عنه من ثكنة إلى ثكنة ومن معتقل إلى معتقل لتهتدي إليه. وقد اعتبر هذا الفيلم من الأفلام ذات التميز في مسيرة السينما الجزائرية.

الطريق:[9]

سيناريو وإخراج: محمد سليم رياض.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1968.

يقول ملخص السيناريو: منذ ثلاث سنوات والحرب مضطرمة في الجزائر، فمن ناحية جيش مجهز بأحدث الأسلحة ومن الناحية الأخرى بضعة آلاف من الرجال متغلغلين في شعب مجند، وهناك عشرات المخيمات سميت (مخيمات اللجوء) و يسميها التاريخ: المعتقلات.

وفيلم (الطريق) يرصد مجموعة من المعتقلين من خلال إبراز ظروف حياتها وظروف اعتقالها علما بأن هؤلاء المعتقلين لا يسلمون بالهزيمة، بل يستمدون من الاعتقال عزما لمتابعة الكفاح، فيعدون تنظيما داخل المعتقل ويعدون برنامجا لمحو الأمية وللتوعية السياسية، ويحاولون الهروب.

وتفشل جميع أساليب التهديد والترغيب التي في جعبة المستعمرين أمام تصميم وعناد هؤلاء الرجال الذين يشكلون منظمة سرية تحقق اتصالا وترابطا مع الشعب والجيش وجبهة التحرير الوطني.

حسن الطيرو:[10]

الحوار: هلال المحب ورويشد.

السيناريو: مقتبس عن مسرحية لرويشد.

الإخراج: محمد الأخضر حمينة.

الإنتاج: ديوان الأحداث الجزائرية عام 1968.

في الفيلم حسن بورجوازي صغير سيق على الرغم منه إلى دوامة العمل الثوري ولكن هذه اللعبة لا تدوم طويلا حيث يصبح حسن شيئا فشيئا (حسن الطيرو) الذي ينتهي إلى الشعور والإحساس بمعاناة وطنه

الجحيم في سن العاشرة:[11]

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1969 . ملخص السيناريو: كان أطفال الجزائر وهم في عمر الأزهار يلعبون بالقنابل والأسلاك الشائكة في حديقة الجحيم، ومن هنا فان هؤلاء الأطفال لم يتعلموا التاريخ على مقاعدهم في المدارس وإنما عاشوه بكل جوارحهم، وعندما يقصون ذكرياتهم فانهم سيلمسون بأنهم لم يكونوا أبدا محل ثقة من طرف الاستعمار، إنهم يوحون بشرر كان يعتقد أنه خاص بالكبار وفي الحقيقة كانوا دائما أبطالا.

إن القصص الخمس التي يشتمل عليها هذا الفيلم أخرجها شبان كانوا في أعمار أبطال قصصهم أيام الحرب. إن كل قصة من هذه القصص تروي حكاية وحياة أطفال في خضم الحرب وتحاول تحليل سلوكهم أثناء وضعيتهم التي هي غير طبيعية وعنيفة، والطفولة التي صدمتها الحرب تجد نفسها وجها لوجه مع العنف والشراسة فتفقد براءتها وتخلق عالما خاصا بها

الخارجون على القانون[12]

- إخراج توفيق فارس.

إنتاج / الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1969 .

ملخص السيناريو: بينما الإدارة الاستعمارية تجهد نفسها في إقامة كيانها وتحاول إخضاع السكان الجزائريين يظهر جليا وبسرعة بأنه ليس من السهل أبدا داخل البلاد تعويض قانون الشرف بقانون نابليون.

أن مجتمعا ترتكز عدالته على شعور خاص بقيمة الشرف تكون النتيجة الحتمية هي عدم اتكاله على أي كان (لإنصافه)، ذلك لان (شريعة القصاص) كانت تمارس في أجلى عنفها وابرز مأساتها،إلا أن القضية في مفهوم الإدارة الاستعمارية هي أن القاتل قاتل والجريمة جريمة، ولكن ها هو ذا الحاكم المنصف يتعرض لصواعق (عدالة من نوع آخر) لا يعرفها ولا يعترف بها، وهكذا ظهر(الخارجون على القانون) والذين أطلق عليهم اسم (قطاع الطرق) وهم مجرمون في نظر القانون الفرنسي. ولكن ليس بإمكانهم أن

يشعروا بأنهم ليسوا ضحية الظالم، وهكذا كانوا في أعين الكثيرين تجسيدا للرفض رفض هذا القانون الأجنبي أي رفض النظام الاستعماري، وكانوا في الوقت نفسه في نظر السلطة الاستعمارية عناصر فوضى لا بد من القضاء عليهم مهما كان الثمن.

قصص من الثورة التحررية[13]:

- إخراج: رابح العراجي وسيد علي مازيف واحمد بجاوي معروف.
- إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة الجزائرية عام 1969.

يعود هذا الفيلم إلى مرحلة حاسمة من حياة الجزائر بين عامي 1954-1962 وهو يتعرض لواقع الفلاحين وسكان المدن والمجاهدين في الجبال الذين حققوا حرية الوطن.

إن وحدة العمل عن طريق هؤلاء الرجال والنساء ظاهرة جلية وكذلك الروح المصممة التي ولدت المستقبل.

أن الفصول الثلاثة للسيناريو تحدد ثلاث مراحل لتاريخ واحد ثلاثة أوقات لحركة واحدة، وفي المقدمة وعى الطبقة الريفية التي أعطت خبرة فلاحيها للثورة، ذلك لان الكفاح المسلح كان لا بد أن يندلع من وسط الجماهير الريفية التي تعرضت اكثر من غيرها لظلم واغتصاب النظام الاستعماري.

الأفيون والعصا[14]

- قصة مولود معمري وإخراج: أ. الراشدي.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة الجزائرية عام 1970.

يعرض الفيلم قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء الحرب، أنها الحرب كما يراها الذين عاشوها وتجاوبوا معها وتحملوها. وعندما تنطلق الملحمة تكون السلوك اليومي للحياة، من تصادم الإرادات المتعارضة.

يغادر الدكتور بشير الأزرق الحياة المترفة في العاصمة إلى الجبل حيث قرية تالة مسقط رأسه التي تعيش حالة الحرب، ففيها تدور حلقات الواقع القاسي والحاد، هناك طرفان في المعادلة: طرف المقاومين الجزائريين ومن بينهم علي شقيق بشير وطرف قوات الاحتلال التي بدافع الرغبة في الانتصار بأي ثمن تتأرجح بين الشراسة الحادة والندم الخجول والتباسات العقلية الفاسدة.

أما الفلاحون فتهيمن عليهم أولا الحركات التقليدية ولكنهم-شيئا فشيئا- يجدون أنفسهم في دوامة الحرب، وفي القرية يحاول ضباط الوحدات الإدارية الخاصة إقامة منظمتهم بأشخاص يسيرون حسب ما يخططون لهم وعلى الأخص المسمى (الطيب) الذي كان في السابق مكروها من الجميع ويحاول الآن أن يجعل سكان تالة يدفعون ثمن أهانته لهم.

بالمقابل هناك النظام الذي تشرف عليه جبهة التحرير الوطني حيث تستجيب الجماهير القروية في خضم العذاب والآلام والحيرة لمحاولة إنقاذ قرية الأجداد ومن أعماق البرانيس الرمادية والثوب النسوي المزركش ينطلق الجميع إلى الحرب، وتتوالى حلقات الكفاح عنيفة دامية.

المهرجان الثقافي الأفريقي(15)

فيلم توثيقي من إخراج وليام كيلن وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1971.

ويبرز هذا الفيلم اللقاء الكبير الذي حدث في الجزائر عام 1969 وكان لقاء ثقافيا ضخما لمجموع القارة الأفريقية.

تحيا يا ديدو(16)

إخراج محمد زينات وإنتاج المجلس الشعبي البلدي للعاصمة عام 1971، ويعرض الفيلم قصة سائحين فرنسيين (زوج وزوجته) يزوران العاصمة، يبدو سيمون (الزوج) قلقا محتارا، أما زوجته -وهي باريسية -فتندهش للغرابة التي حولها وتنتعش نفسها لهذا الشيء الجديد.

وهكذا نتعرف على الحياة في العاصمة ونكتشف خباياها ومظاهر التقدم والتحديث فيها.

وكثيرا ما يجد السائحان نفسيهما وسط الزحام ولا يصدقان ما يشاهدانه من هذه الحقيقة التي تتجلى لهما-وأحيانا في مناظر مضحكة - من خلال الفكاهات الهادفة لأبناء (القصبة) جيل الأمل وجيل المستقبل. وفي يوم يلتقي سيمون في مقهى بأحد الجزائريين-محمد-الذين سبق له أن عذبهم، وبينما هذا الرجل ينظر إليه نظرة قاسية فان عقل سيمون يضطرب وتتملكه مشاعر الخوف التي تؤدي بنا إلى مناظر لعمليات التعذيب التي كانت تمارسها منظمة الجيش السري الإرهابية ويظل محمد مركز النظرات جامدا وعندئذ نتبين أنه أعمى.

لكي تحيا الجزائر[17]

سيناريو وإخراج: محمد عزيزي. وأكرزابي وربوشمة والعراجي وراشدي.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1972 يرصد الفيلم إنجازات الجزائر في التصنيع والتعليم والبناء والثقافة والثورة الزراعية والحركة الضخمة للخروج من التخلف، أي أن الفيلم يرصد معركة البناء الوطني لكي تحيا الجزائر.

الغولة (اللي فات مات)[18]

إخراج مصطفى كاتب.

إنتاج ديوان الأحداث الجزائرية عام 1972.

يقول ملخص السيناريو: أن (لعبة الغولة) في العرف الشعبي معناه الإثراء على حساب المجموعة، مثلا (نلعب الغولة) لقيمة مالية ضخمة قصد الاستيلاء عليها.

وهكذا فأننا نشاهد في الفيلم جميع المحاولات التي تقوم بها مجموعة من الانتهازيين التي تنال يوميا من التسيير الذاتي (هذه المجموعة تضطلع بمسؤوليات في مزرعة مسيرة ذاتيا) والغولة تبدأ من الاستغلال الضاري للعمال الزراعيين إلى سرقة مرتباتهم، وفي الليل نجد هؤلاء الانتهازيين في الكازينو يبعثرون المال على موائد القمار وهم لا يدركون أن هذا الإثراء عمره قصير ولا مستقبل للذين يثرون على حساب الشعب.

الأسر الطيبة

إخراج جعفر دامرجي

إنتاج المصالح الثقافية لجبهة التحرير الوطني عام 1972. يحاول الفيلم-جدليا-عرض وطرح ظواهر الروابط العائلية الموجودة بين المدينة والريف بين التكنوقراطية والبورجوازية العقارية.

والقصة التي تبدأ مع الاستقلال تصور هذه الظواهر خلال مختلف المراحل التي طبعت التطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للجزائر. غداة الاستقلال انشأ عمال الأرض التسيير الذاتي، فشغلوا الأراضي التي حاولت عناصر بورجوازية الاستيلاء عليها لمواصلة ظاهرة الاستعمار تحت شكل آخر. والعمال الذين يعتبرون الأرض الشاغرة ملكا جماعيا للمجتمع الجزائري وليست لمصالح شخصية أو تكتلات يفرضون برادتهم بإعلانهم عن التسيير الذاتي.

وفي مرحلة أخرى تمسك الدولة الفتية بزمام الموارد والثروات الطبيعية وحيث تجابهها طبقات اجتماعية جديدة لم تنجح في تبديل أفكارها البالية تبحث عن وسائل أخرى للرقابة والسلطة وذلك بتغلغلها في أجهزة الدولة بغية الإثراء وتبذير وتحويل وسائل النشاط.

إلا أن العمال-داخل المصانع-يتجندون و يناضلون في الإطار القانوني للمنظمة النقابية فهم يساهمون في التأميم ويتقبلون التضحيات المتوقعة لضمان نجاح التأميم ولكنهم يرفضون هذه الانحرافات ويندوون بالتبذيرات.

وهناك مشكل آخر له علاقة بهذه الوضعية يطرحه الفيلم كذلك ونعني (سياسة الوساطة) لأنها أمر واقع ويجري بها العمل.. ولإكمال هذه الصورة فان الفيلم يبين طريقة الحياة المترفة التي يعيشها البعض في تناقض كامل مع المستوى الاجتماعي للجماهير الشعبية كما انه يميط اللثام عن العقليات التي تتستر أحيانا تحت شعار (التقدمية).

ويتعرض الفيلم كذلك إلى مشكلة المرأة ووضعية المرأة الجزائرية في علاقتها بمجموع هذه المعطيات.

إن هذه الخلفية الاجتماعية التي تتكون من ملاحظات انتقادية عديدة لا تطرح حلولا جاهزة إذا كان الفيلم لا يعطي حلا ولا نتيجة لان الحلول متدرجة في الحركة العامة التي تتجلى في السياق الثوري الراهن.

عرق اسود:[19]

إخراج: سيد علي مازيف.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1972.

يرصد الفيلم قرية (الونزة) عام 1954، وهي قرية منجمية هامة فيها أقلية أوروبية مهيمنة تشغل آلاف العمال الجزائريين. إنها فترة تتجلى فيها جميع مظاهر الاستغلال الفظيع والتمييز الشرس ولكنها، مرحلة حاسمة لكي يشعر فيها الجزائريون بوجودهم.

وهكذا نجد الأمين بو لعراس يواجه هذه التجربة القاسية فبعد طرده من الثانوية بطريقة مجحفة مجد نفسه مجبرا على العمل في المنجم وهنا يبدأ حياة جديدة تحت شعار الرفض والكفاح.

وبسرعة يتعرف إلى الظروف الصعبة التي يعيشها عمال الناجم والتمزق الذي يأكل وجودهم، ويكتشف من ناحية أخرى ومن خلال اتصالاته

القصيرة بالفنيين الفرنسيين روح الخداع والنفاق والتزوير روح (الأبوة) المزعومة والهيمنة لدى التقنيين الفرنسيين.

وهنا يظهر أيدير وهو جزائري حيث يكتشف فيه بو لعراس الشجات المثالية والنضال المخلص. ويحبط أيدير وزملاؤه مخططات الشركة وأمينها العام (بورسوك) وهو ضابط سابق وعضو هام في الإدارة الاستعمارية كما يحبطون النشاط المزور للنقابات الانتهازية ويشنون إضرابا عاما..

وهذا الإضراب الذي يقمع دون رحمة -يضع العمال أمام متطلبات مثلهم الأعلى الحقيقي: الوعي بالواقع الوطني والضرورة الملحة لضمان سياق التحرر والثورة التي قام بها الشعب.

حرب التحرير:[20]

إنتاج المركز الجزائري للسينما والديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية 1973.

-تعليق: احمد فاضلي ومحمد بن يعقوب.

-إخراج المصالح السمعية والبصرية.

يرصد قصة حرب التحرير من خلال الوثائق المصورة أساسا من الصحافة الأجنبية.

دورية نحو الشرق:[21]

إخراج: عمار العسكري.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1972.

يعرض قصة دورية من جيش التحرير الوطني كلفت بمهمة إرجاع جندي فرنسي إلى الدورية الفرنسية.

هذه الدورية انطلقت من منطقة محرمة وكان عليها أن تنجز مهمتها كل شيء في سبيل البقاء-على الأسير حيا.. ومن خلال مسيرة هذه الدورية نلمس روح التضحية والكفاح التي يتحل بها هؤلاء الجنود أبناء الشعب. وتباد الدورية عن آخرها ولكن شابا فلاحا يأخذ المشعل بعدها وينهي المهمة.

منطقة محرمة:[22]

سيناريو وإخراج احمد هلام.

إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1972.

ملخص سيناريو الفيلم: في قرية ما نعيش اللحظات الأخيرة للسلطة

والهيمنة الاستعمارية مع السكان الذين يسيطر عليهم تاجر غني، يعيشون في الظلام وتحت القمع وهنا تبرز فايزة المرأة العجوز التي تترأس الأعياد، تضايقها الإدارة الاستعمارية وتطاردها (لأن ابنها فر من السجن) و ينظر إليها السكان نظرة خاصة متأثرين بعاداتهم الصارمة.

يعتقل رجال الجندرمة (الدرك) فايزة ويحتجزون أملاك وخيرات السكان الذين لم يدفعوا الضرائب، ويكون الوضع ناضجا ومهيئا للثورة التي تندلع فعلا. والحادث الذي يشجع ويقوي هذا التمرد مرتبط باندلاع حرب التحرير الوطني: يعثر على الناطور مقتولا على الطريق، وفي الليل يدخل القرية أناس مجهولون انهم يحملون رسالة الكفاح المسلح ويقيمون- تدريجيا-نظاما جديدا. وهنا تتسلسل الأحداث من الظلمة إلى النور ومن الوعي إلى الالتزام السياسي وتندفع في هذا التيار فايزة وجميع الذين كانوا ضحية العدوان والاضطهاد.

عطلة المفتش الظاهر:

إخراج موسى حداد.

إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1973.

ملخص السيناريو: المفتش الظاهر ومساعده مدعوان من طرف «أمي تراكي» لقضاء عطلتهما في تونس.. وقبل مغادرتهما الجزائر يتوقفان في موكب سياحي جزائري وهنا تجعلهما الصدفة أمام تحقيق بوليسي لا بد من القيام به ويذهب بهما التحقيق أخيرا إلى تونس.

الإرث:(23)

سيناريو وإخراج محمد بو عماري.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية 1974.

تجري حوادث (الإرث) في قرية على الحدود خربها ولغمها جيش الاحتلال قبيل إجلائه عن ارض الوطن وذلك في آذار 1962. والمحافظ السياسي السابق الذي صدمته عمليات التعذيب التي تعرض لها حتى فقد رشده وأصبح وحده يتجول في القرية يرى مشدوها عودة الأجيال وكلهم فرحة وهم الذين كانوا حتى الآن لاجئين خلف الحدود.

وهكذا تبدأ عملية إعادة تنظيم القرية ببطء ومشقة وكذلك إعادة بناء المساكن واستقرار العائلات والإرث الذي خلفه الاستعمار يبدو في كل

لحظة ثقيل العواقب، ومثل هذه التبعية تعرقل فعالية سكان القرية الا ان المغامرات الشاقة التي عرفها وعاشها هؤلاء الناس تثير فيهم الوعي والعزم وتدفع بهم الى النضال جماعيا لتغيير حياتهم ومصيرهم.

هروب حسن الطيرو:[24]

اخراج: م. بديع.

انتاج-الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1974.

ملخص السيناريو:

الزمان 1957. ومعركة الجزائر تعيش مضاعفات من العنف. يقبض على حسن وهو احد سكان حي القصبة وديع وهادىء بطابعه الجبان والمتبجح...، فيعتبره العدو (قائدا ارهابيا خطيرا) ويسجنه في بربروس (السجن المركزي في الجزائر العاصمة) حيث يثير مشاجرات واضرابات وتمردا وباختصار يخلق فوضى شاملة. وتظهره هذه الحوادث كبطل مثير وفريد.

وعلى الرغم من الحراسة المشددة عليه فانه يتمكن من الهروب برفقة مختار وفي الحقيقة فان هذه العملية عملية الهروب المثيرة تدخل في اطار مخطط اعدته المصالح الخاصة لجيش الاحتلال لأن مختارا كان مكلفاً بالتعرف على رجال المقاومة الحقيقيين. إلا أن الوطنيين لا تفوتهم الحيلة فيعدون بدورهم مخططا معاكسا لاحباط مساعي القيادة الفرنسية وتوزيع قواتها.

وقائع سنوات الجمر:[25]

اخراج: محمد الاخضر حمينة.

إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1974. نال الجائزة الكبرى (النخلة الذهبية) في مهرجان كان 1975.

ملخص السيناريو: إن لهب حرائق التاريخ كثيرا ما يخفي بنوره تاريخ نبعه واندلاعه.

وكان لا بد من العودة إلى نقطة الانطلاق، إلى النزاع الأساسي إلى الأرض المغتصبة والمنفية، كان لا بد من سبر أغوار إنسانية معذبة ترزح تحت نير العبودية.

قبائل باقية تحت السيطرة الاستعمارية.

جمر يصعب إخماده.

آثار حديد وفظائع الغزاة أنفسهم.



مشهد من فيلم «دورية نحو الشرق»-الجزائر



مشهد من فيلم «وقائع سنوات الجمر»-الجزائر

إن عنقاء الشعوب تتطلب وقتا طويلا لأن تبعث من هذا الرماد وهذه الوقائع هي بطريقة ما وقائع هذا البعث.

-بين عامي 1978 , 1979 انتهى العمل في خمسة أفلام عرضت على الجمهور هي: ليلى والأخريات-لسيد علي مازيف، وزيتون أبو الحيلات لمحمد عزيزي، تشريح مؤامرة لسليم رياض، مغامرات بطل لمرزاق علواش، والمفيد لعمار العسكري، وهناك أفلام أخرى انتهت مؤخرا في بلاد السراب لأحمد راشدى، السيناريو من وضع رشيد بوجديرا.

ويمكن القول إن الجزائر هي الدولة العربية الوحيدة التي تسيطر على سوق السينما فيها سيطرة كاملة وبالتالي تتمكن من تخطيط صناعة السينما وربطها بخطط التنمية، كما يعتبر أرشيف السينما الجزائري الذي أنشئ عام 1964 أكبر وأهم أرشيف سينمائي على الصعيدين العربي والأفريقي.

وعلى الرغم من إن تاريخ السينما الوطنية الجزائرية الفعلية يزيد عن عشرين عاما[26] وعلى الرغم من إن الأفلام الجزائرية لا تتجاوز خمسين فيلما طويلا ومأتي فيلم تسجيلي وقصير إلا إن هناك عدة تيارات واتجاهات في الأفلام الجزائرية، ومع هذا فما تزال السينما الجزائرية سينما تحت التكوين على الرغم من الجوائز التي نالتها أفلاما في المهرجانات السينمائية الدولية. وهناك جيلان من المخرجين في السينما الجزائرية عايش الجيل الأول بدايات السينما الجزائرية والثورة الشعبية الشاملة التي قامت فيهما وانتهت بتحقيق الاستقلال مثل محمد الأخضر حامينا (رياح الأوراس، وقائع سنوات الجمر) واحمد راشدي (فجر المعذبين، الأفيون والعصا، تحيا الجزائر) ومحمد سليم رياض (الطريق-سنعود -ريح الجنوب).

أما الجيل الثاني الذي عاصر بداية سنوات الاستقلال فقد بدأت معه مرحلة انطلاق جديدة للسينما الجزائرية بعد عشر سنوات من الاستقلال أي في عام 1972 وبعد إنتاج مجموعة أفلام سينمائية (أتنتجها التلفزيون الجزائري) وهي:

-عائلات طيبة -من إخراج جعفر دامرجي.

-العرق الأسود-من إخراج سيد علي مازيف.

-الفحام -إخراج محمد بو عماري.

-منطقة محرمة -إخراج احمد العالم.

- نوة -إخراج عبد العزيز طولبي.
-الطارفة -إخراج هاشمي شريف.
-الغاصبون-إخراج الأمين مرباح.
-المصب -إخراج محمد شويخ.
-يوميات عامل شاب: إخراج محمد افتيسان.
-بالقرب من الصفصاف: إخراج موسى حداد.

وتتميز هذه الأفلام بمحاولة الاقتراب من الواقع الجزائري المعاصر بعد الاستقلال وتتناول موضوع حرب التحرير دون أوهام أسطورية تفرغ الحرب من مضمونها الحقيقي، ويمكن أن نقول أن مهرجان الأيام السينمائية بقرطاج عام 1972 شهد مولد السينما الجزائرية الجديدة عندما عرض فيه بنجاح فيلم (الفحام).

وإذا كان الفحام بداية السينما الجزائرية الجديدة[27] فان فيلم (عمر قتلته الرجولة) أول فيلم طويل لمخرجه مرزاق علواش والذي عرض لأول مرة في برنامج السينما العربية بأرشيف الفيلم الفرنسي في شباط 1977، يمثل هذه السينما، ويتناول الفيلم بأسلوب واقعي بسيط الحياة اليومية لموظف شاب يعيش في العاصمة: كيف يعيش وكيف يفكر وبماذا يحلم.

وينتهي الفيلم كما بدأ في لحظة ما من يوم من حياة عمر الذي قتلته الرجولة وهو مصطلح شعبي يعني عكس معناه تماما، فليس هناك قصة ولا حدوته، وإنما مجموعة من المشاهد التي تربط بينها الشخصية الرئيسية،وهي نموذج (لشخصية الأبطال) في السينما العربية، ومنذ اللقطة الأولى في الفيلم يبدو أسلوب مرزاق الخاص المتميز والذي يعتمد على اللقطات (المشاهد) والأحجام العامة والمتوسطة للمناظر والكاميرا الثابتة وتطلع بطله إلى عين الكاميرا لتحطيم الإيهام ووضع مسافة بين الفيلم والمشاهد تسمح له بالتفكير فيما يراه.

وقد حقق هذا الفيلم نجاحا كبيرا في العديد من المهرجانات الدولية حيث عرض في أسبوع النقاد بمهرجان كان، وفي مهرجان السينما الشابة ببرلين وفي مهرجان الدول الناطقة بالفرنسية حيث فاز بالجائزة الأولى وفي أسبوع الأفلام الجزائرية بدمشق. وهناك مجموعة أخرى من الأفلام الجديدة للسينما الجزائرية في هذا الاتجاه ومنها:

-مغامرات بطل -لمرزاق علواش.
-ليلى وأخواتها-لسيد علي مازيف.
-زيتون أبو الحيلات -نادر محمد عزيزي.
-تشريح مؤامرة -لحمد سليم رياض.
-المفيد -لعمار العسكري.

ونتحدث هنا بشيء من التفصيل عن فيلمين من هذه الأفلام: (زيتون أبو الحيلات) الذي يرصد الحياة في القرية الجزائرية بين الماضي والحاضر. والثاني (المفيد) الذي عرض في مهرجان دمشق السينمائي للأول (1979) الذي آثار العدد من الآراء والتعليقات.

1-زيتون أبو الحيلات:

من إخراج نادر محمد عزيزي عن قصة لمالك حداد هي بالأساس قصة إذاعية وهو أول فيلم طويل للمخرج.

هذا الفيلم هام جدا و يصنف من بين افضل الأفلام السينمائية الجزائرية، وذلك لأن عزيزي استطاع من خلال عالم القرية الصغير ومشاكل الماء أن يرتفع بهذه التأملات على مستوى المجتمع بكامله وعلى التبدلات وتحول العلاقات الاجتماعية نتيجة لذلك.

وتأتي أهميته أيضا من كونه يتجنب تبسيط واقع ليست كل ظاهره مادية بشكل مباشر استجوابا.

يقول عزيزي:-لا يهمني أن اطرح أسئلة لإصلاح المشاكل حول حياتنا اليومية، وإذا أتيت بأجوبة في نفس الوقت فسأغلق الحلقة، وسأجد نفسي وحيدا داخلها، أننا نعيش حاليا في أوقات انتقال صعبة، إن التصنيع الذي لا غنى عنه والتطور الاقتصادي والتحديث ليست كلها مسيطرا عليها أو مسيطرة، رغم الخيار والإرادة السياسية الحتمية، ولكي نتقدم يجب أن نواجه المشاكل ونصنفها في كل ملابساتها، محب حتما إظهار الأشياء على حقيقتها قدر الإمكان ليتسنى للجميع النضال، لكني ارفض ممارسة تغيير الواقع.

يقول أيضا عزيزي لدى سؤاله عن العنوان: أبو الحيلات هو اسم قرية موجودة في الواقع لم نستطع أن نصور فيها، ذلك لأن المنظر قد تغير بصورة كبيرة بالنسبة لما كانت عليه عندما كتب القصة مالك حداد منذ بضع سنوات، فمنذ ذلك الوقت وصل الماء، والخضرة قد حلت مكان الأرض

القاحلة والجرداء، هذا طبعا يؤكد أن الجزائر تتقدم بشكل كبير.

ويقول المخرج: في الفيلم مقولة تؤكد انه ليس بالهجرة إلى المدينة أو إلى الخارج تحل مشاكلنا، وإنما بالبقاء والعمل في القرية وفي الأرض.

-أما فيلم (المفيد) لعمار العسكري فيقول عنه مخرجه انه مأخوذ عن قصة حقيقية. كتب السيناريو بالاشتراك مع (مصطفى تومي) وادار التصوير (دحويو كرش) ومثله رويشد ممثل معروف جدا في الجزائر وتعرفنا عليه في (حسن الطيرو) و(عبد الحليم رايس) و(محمد شويخ).

(المفيد) هو رحلة ثلاثة صحفيين في الريف الجزائري الذي يشهد الآن ثورة زراعية تشغل الجزائر كلها يرافقهم في هذه الرحلة (المنفي) ابن الريف البسيط. الصراع هنا كما جرت العادة بين قطاعات مختلفة بين إقطاعيين تزحف نحوهم الثورة الزراعية بقيادة شبان يتظاهرون باستمرار من اجل الاشتراكية، ويقول (المفيد) أن الثورة ستنتصر ولكن ليس بالخطابات، لا بد من الوضوح في الموقف ولا بد من العمل ولا تكفي الشعارات، الحرية شرط والعمل أساس. في الفيلم لا نجد قصة تقليدية، وإنما نجد الجاة في الجزائر في ظل أو في فترة الثورة الزراعية.

الشعارات في كل مكان. والناس في كل مكان يحتفلون أو يتحدثون عن الثورة الزراعية. ولكن الذين يعملون قليلون وهم الذين يحتاجون إلى كل شيء وهم الذين يستغلهم أرباب العمل في ظل الثورة قبل أن تحسم اتجاهها.

وكما كان فيلم (تاريخ سنوات الجمر) للمخرج الأخضر حامينا تاريخا للحياة في الجزائر وقت الثورة المسلحة ضد المستعمرين وتاريخا لعذاب المقاتلين والشعب المضطهد، فان (المفيد) للعسكري فيلم جريء وجديد بالأفكار والصور، وهو فيلم شامل لا يعرض قصة أو مقطعا من الحياة وإنما يتحدث عن الحياة كلها.[28]

الجيل الجديد وهمومه والجيل القديم وعاداته وتقاليده واحتفالاته ذات الأعلام الملونة البيروقراطية البعيدة عن هموم الناس ومواقع العمل والعمال الذين يقاسون من بقية مالكي الأرض والمتعهدين الذين يتسللون إلى مشروعات العمل الاشتراكي.

- وعن واقع السينما الجزائرية تحدث المخرج عبد العزيز طولبي في مهرجان دمشق السينمائي الأول قائلا:

ليس في وسعنا أن نتكلم عن السينما بشكل منفصل عن الثقافة عامة ففي الوقت الذي لا تكون فيه استراتيجية لثقافة قومية بصفة عامة لا يكون هناك بالتالي استراتيجية لسينما قومية.

ولما انطلقت ثورة التحرير الجزائرية كانت لديها خطة لاستراتيجية كاملة للثقافة القومية الوطنية الكاملة التي حرمت منها الجزائر لمدة 130 سنة، ومنذ الشرارة الأولى لانطلاق الثورة التحريرية انطلقت معها المدارس في الجبال لتربية الأجيال، وتكون مسرح جزائري في المهجر-تونس والمغرب-كذلك ابتدأت السينما تشخص ضربات جيش التحرير ضد الاستعمار والإمبريالية.

إذن انطلقت السينما الجزائرية مع الحرب التحريرية عام 1954 بالأفلام الوثائقية، واستطاعت أن تظهر للعالم فظاعة الحرب التي شنها الاستعمار ضد الشعب العربي في الجزائر، وكانت حرب الإبادة، حرب أرض المحروقة، وساهمت السينما في إثارة الرأي العام العالمي ليقف ضد الحرب الشرسة، وكانت مساهمتها غير بسيطة، وبعد الحرب أخذت السينما على عاتقها أن تستمر في رسالتها، وهي توعية وخلق الشخصية الجزائرية لدي المواطن والوقوف ضد مخططات الإمبريالية، وأنتجت الأفلام الروائية مثل-رياح الأوراس-للأخضر حامينا-معركة الجزائر-للمخرج الإيطالي بونتي كوزفو من إنتاج مشترك-الليل يخاف الشمس-لمصطفى بديع.

لكن يبقى للسينما الجزائرية عثراتها مثل كل شيء ينفصل عن جذوره. صحيح أن السينما في الجزائر قفزت وتطورت بشكل سريع بحكم القرب الجغرافي للجزائر من أوروبا، لكن الثقافة التي تكلمت عنها بصفة عامة كانت تسير ببطء، لذلك كان هناك فتور في حركة المسرح والرسم والفنون الأخرى، ولكن النص الجيد أثر بشكل مباشر على السينما وجعلها تقف أمام الصعوبات، على الرغم من الأساس المتين المادي والتقني اللذين ترعاهما الدولة مباشرة. هذا وقد أثر الإنتاج المشترك بين الجزائر والكثير من الدول مثل إيطاليا وفرنسا ومصر على تطوير السينما الجزائرية.

وعن السينما الجديدة قال عبد العزيز طولبي:

بعد الجيل السينمائي فيما قبل الثورة وأثناءها جاءت دفعة الطلبة المختصة التي كانت قد أرسلتها الثورة للتخصص في الخارج، وابتدأت مع هذه الدفعة أو بالأحرى مع هذا الجيل الجديد الذي أنا فيه مرحلة جديدة

تمثلت في ذلك الوقت سنوات 1968- 1975 بالسينما الجديدة، وكان طرح الموضوعات هو الذي يختلف عن مواضيع المرحلة التي سبقتها، حيث كانت تتحدث جميعها عن حرب التحرير ليس فقط من حيث الشكل وإنما أيضا من حيث المضمون.

وعالجت هذه السينما كل القضايا القومية المطروحة مثل الثورة والزراعة وثورة التعريب والتسيير الاشتراكي والذاتي الخ..

وفي سنة 1972 استطاعت السينما الجزائرية أن تدخل أوروبا من بابها الواسع، ولأول مرة تدخل سينما من العالم الثالث إلى أوروبا وتوزع وتعرض وتنال إعجاب الجماهير والنقاد وتعرض نفسها على العام والخاص وتصبح حتى مدرسة جديدة في التعبير السينمائي تدرس في السوربون والمعاهد السينمائية الأخرى.

وعن فيلمه الشهير(نوة) يقول طولبي:

انه تحليل اجتماعي تاريخي للمجتمع العربي من خلال المجتمع الجزائري في فترات ثلاث (قبل الاستعمار وأثناء الاستعمار وبعده) وذلك من خلال الحياة اليومية لقرية جزائرية، حيث نعود تاريخيا قرنين من الزمان لنتحدث عن تلك الفترة. وفي حوار مترجم مع المخرج مرزاق علواش مخرج فيلم (عمر قتلته الرجولة) و(مغامرات بطل) يجسد الأبعاد الأساسية لواقع السينما الجزائرية، عن فيلم (مغامرات بطل) يقول: تتحدث قصة الفيلم عن التناقض الذي يتولد عن التخلف في بلد عربي خيالي، والفيلم وثيق الصلة بفيلم (عمر قتلته الرجولة) وهو-على الرغم من ارتكازه على التراث الشعبي في الوطن العربي-اكثر طموحا وصعوبة في الفهم من الفيلم الأول.

في فيلم (مغامرات بطل) نجد (مهدي) الشاب الفلاح (يراه علواش ممثلا للبطل العربي الأسطوري المنطلق حاملا الهموم والمشاكل المحدقة بشعبه) يتم اختياره زعيما للفلاحين ويحظى بدعم رجال الدين المحليين الذين كانوا يأملون استعادة سيطرتهم على القبيلة من خلاله.

معلم المدرسة يتكفل بتقديمه للبطل (الزاد) النظري والفكري الضروري لمهمته المقدسة الهادفة الإصلاح الأخطاء وإحلال العدالة.

في مواجهة العالم الحقيقي لا تبدو جهود (مهدي) مضحكة فقط بل تزيد الوضع سوءا.. دون كيشوت..

ويتوالى الخداع في وقت تتكشف رحلته بأنها مؤدية إلى نهاية مغلقة، مع ذلك يختم علواش الفيلم بلهجة إيجابية، فعند وصول مهدي إلى المدينة يدخل صالة مزدحمة بالناس يناقشون مستقبل مجتمعهم، وهذه إشارة واضحة للمناقشات المسهبة التي دارت حول الميثاق الوطني في الجزائر. لقد سافر مهدي في الحقيقة في رحلة طويلة من الأسطورة إلى السياسة لكن إلى أين انطلق من هناك؟ سؤال تركه علواش مفتوحا.

وعن الصعوبات التي تواجه السينمائيين في الجزائر يقول: مشكلتنا الأولى تكمن في أننا لا نملك أرثا سينمائيا في بلدنا، لقد صنع الفرنسيون عدة أفلام هنا، لكنهم لم يتركوا إلا المعدات الفنية، إن السينما عندنا لم تولد بشكل حقيقي إلا بعد الاستقلال، كما أننا لا نزال نواجه نقصا في المنشآت والستديو هات والمخابر، وفي الفنيين من زوي الخبرة.

لقد عالجت السينما الجزائرية في بدايتها بصورة رئيسية مواضيع انفعال والكفاح في سبيل التحرير، كان هناك عدد محدود من السينمائيين ممن كانت أعمالهم تسجيلية بشكل رئيسي، هدفها حشد الشعب، وقد ركز هؤلاء السينمائيين جهودهم لفترة من الوقت بعد الاستقلال على تصوير الحدث الحاسم في تاريخ الجزائر[29]، ولكن-مع مرور السنوات-انبثقت بالتدريج مواضيع جديدة تتعلق ببناء الجزائر الحديثة وقد ارتبطت تلك المواضيع بالتغيرات الاجتماعي التي تمخضت عن التصنيع والثورة الزراعية والحوار المتعلق بالميثاق الوطني وما شابه ذلك، وقد بات السينمائيون يعيرون-بشكل طبيعي-اهتماما اكبر لمثل هذا النمط من المواضيع.

ولا تزال في الجزائرية في طورها الثاني الذي يتميز برغبة في تناول مثل هذه القضايا ولكن هذا لا يعني أن السينمائيين تخلوا عن مواضيع (النضال في سبيل التحرير) كمصدر الهام لهم، بل على النقيض من ذلك فأنا اشعر انه ستكون هناك أفلام جديدة افضل حول هذه الفكرة.

- وهناك فيلم آخر متميز في مسيرة السينما الجزائرية جئنا على ذكره في هذا الفصل، و يعتبره بعض النقاد افضل الأفلام الجزائرية من حيث انه ثوري تحريضي، ألا وهو الفحام.[30]

يروي الفيلم حكاية عائلة من زوج وزوجته وصبي وصبية، الزوج يعمل حطابا في الغابة حيث يقطع الحب ثم يحوله إلى فحم ليذهب به بعد ذلك

ويبيعه في سوق القرية القريبة، أما الزوجة فهي ككل نساء الأرياف تشارك زوجها أعباء العيش عبر صناعتها للأواني الفخارية، هذا بينما يحيا الصغيران حياة غاية في الرتابة والفراغ.

هذه العائلة تمثل في الحقيقة كل المجتمع السلفي القائم على الأعمال الحرفية، مجتمع المانيفاكتورة البدائية جدا، هذا المجتمع الذي تشن الحضارة الحديثة عليه هجومها المباغت فتهدمه مقيمة على أنقاضه مجتمعها الصناعي المتقدم.

لقد عبر عماري مخرج الفيلم عن عملية الانتقال هذه من خلال لقطة رائعة جعل خلالها شاحنة كبيرة محملة بجرار الغاز تمر لتحجب عنا رؤية الفحام وهو في السوق يحاول-دون جدوى-بيع فحمه لأناس بدأت جرار الغاز تدخل حياتهم.

إن عملية الانتقال هذه ليست وقفا على الجزائر فالواقع أن معظم به أن العالم الثالث تعيشها، حيث تبدأ الصناعات والمؤسسات الكبيرة بمنافسة الحرفيين وأصحاب المصانع الصغيرة منافسة تنتهي بالقضاء عليهم وتحويلهم إلى عمال وصناع يعملون بشكل جماعي، إما في سبيل خير المجتمع ككل وأما في سبيل منفعة حفنة من أصحاب رؤوس لأموال.

وفيلم (الفحام) يتحدث عن لحظة التحول نفسها، هذه اللحظة التي لا تغير أسلوب الإنتاج فحسب بل تغير أيضا نمط العلاقات الاجتماعية بوضعها حدا نهائيا لأسلوب التعامل الرعوي والأبوي وخاصة في الأرياف، حيث تحاول بقايا المجتمع المتخلف أن تستمر في فرض هيمنتها على الحياة الاجتماعية.

الفحام الزوج يعيش لحظة الصراع بين التراكمات السلفية التي نجد من يدافع عنها في القرية (الشيخ، الإقطاعي، القاضي) وبين ضرورة التخلي عن نمط إنتاج لم يعد يكفي للحياة، هذا التخلي الذي يحب أن يصحبه تغيير في العقلية:

إرسال الأطفال إلى المدرسة، توجه الزوجة إلى العمل في مصنع للنسيج وrقبول الزوج نفسه التخلي عن أسلوب عمله الفردي ليلحق بمصنع معين.

إن هذا الصراع هو الذي يطبع الفيلم كله، فالزوج في أعماله راض عن التحول بل ويريده بقوة هذا بينما نراه يخشى الأقاويل والهمسات التي يتفوه بها الجيران.. هذا الصراع يبدأ من اللحظة التي يتشاجر فيها مع زوجته إذ

يزداد شظف العيش وبؤس الحياة وينتهي بالحلم الذي يشاهده في آخر الفيلم حيث يرى زوجته ترفع حجابها نهائيا متحدية بهذا مجتمعها الطبقي.

-وعن المرأة الجزائرية اخرج سيد علي مازيف فيلما بعنوان (ليلى والآخرون). في الفيلم شخصيتان أساسيتان ما: ليلى العاملة في المصنع المملوك للقطاع العام ومريم الطالبة التي تتوق لاستكمال تعليمها العالي.

إن ما ينبغي عل ليلى ومريم (كنموذجين) فعله ليس البحث عن عمل أو زوج أو دراسة فالمرأة-بعد إنجاز الثورة التحريرية-لم تعد حرة فقط في الوصول إلى هذه (الأهداف) بل هي مجبرة أيضا على العمل استجابة لمتطلبات الوضع الاقتصادي.

إذن على ليلى ومريم ن تخوضا مرحلة النضال اللاحق: النضال ضد المجتمع الذي لا يزال يفرض على المرأة نوعا من الوصاية التي لا تعد تتلاءم مع وضعها الاقتصادي.

هذا النضال هو المحور الأساسي للفيلم، ففي أوج إقبالها على التعليم وفي أوج انتظارها للوصول إلى الجامعة يتقدم شاب لخطبة مريم عن طريق الخاطبة وهي لا تعرفه.

قد يبدو الأمر غير منطقي لكنها أمور تحدث عادة، والفيلم إذ يراكب عملية الخطوبة عن طريق الخاطبة فلكي يصل بنا إلى اللحظة التي تنفجر فيها مريم وترضى، أما ليلى العاملة المتزوجة فتجد لزاما عليها ان تجابه في المصنع مجموعة من العقبات التي تبدو غير عادلة إزاء وضع يجعلها وزميلاتها يقمن بنصيب كامل من العمل، ولكن تحت الوصاية الذكرية، المدير والوكيل والعمال، و يصبح لزاما عليهن ان يخضن النضال ضد هؤلاء وضد البيروقراطية وضد سلطة الرجل.

والفيلم في طرحه لقضية المرأة يبدو نموذجا لسينما شعبية تحريضية وتحليمية يحتاجها الجمهور في الدول النامية كعنصر مساعد على اكتسابه وعيا متجددا وحاسما لإبعاد قضاياه.

الإنتاج المشترك:[31]

حققت الجزائر مجموعة من الأفلام السينمائية كإنتاج مشترك مع عدة جهات وأهم هذه الأفلام:

معركة الجزائر:[32]

إخراج: جيلوبو نتيكورفو.

إنتاج: قصة فيلم / وايغور فيلم عام 1966.

اقتبس الفيلم مما رواه أولئك الذين عاشوا (معركة الجزائر) وشهدوا أحداثها، ويحاول الفيلم بعث ذكرى هذه اللحظات التاريخية التي لعبت دورا حاسما في حرب التحرير.

قوتان تواجه كل منهما الأخرى: الجيش الفرنسي بقوته وتنظيمه وخبرة جنوده وهم جنود المظلات والشعب الجزائري الذي كان سلاحه الوحيد الأيمان والتصميم على إحراز النصر، انه فيلم تاريخي وليس فيلما تركيبيا.

شمس سوداء:

إخراج: دينيز دولا باتونير.

إنتاج المركز الوطني للسينما-وكوماسيكو عام 1967.

وهو عن مغامرة مهرب أسلحة وقطاع طرق في صحراء في الجنوب الجزائري.

الغريب:[33]

سيناريو عن كتاب البير كامو «الغريب».

إخراج: لوشيستوفيسكونتي. إنتاج: قصبة فيلم-ودينو رولو رانتيس عام 1968.

ملخص السيناريو: اغتال مارصو جزائريا (بسبب الشمس) ويقف أمام المحكمة متهما على الخصوص بسلوكه المنافي للنظام الاجتماعي أثناء دفن والدته.. المحلفون يقررون (إقصاءه عن المجتمع) و يطالبون بتوقيع عقوبة الإعدام عليه. يستسلم مارصو وهو داخل زنزانته في انتظار تنفيذ الحكم إلى أفكار فلسفية حول الوجود.

زد.. أو (تحليل اغتيال سياسي):[34]

إخراج: كوستا غافراس.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية/ وريغان فيلم (باريس) عام 1968.

والفيلم تحليل حقيقي لحالة اغتيال سياسي، أما العنوان الجديد (زد) فهو اختصار لكلمة (زيي) في اللغة اليونانية ومعناها (سيعيش)، وهو يشير إلى المغزى الحقيقي للفيلم.

تتلخص وقائعه في أن أحد الزعماء السلميين وهو نائب اسمه لامبراكيس اغتيل على أيدي متطرفين بمشاركة الحكومة والشرطة (البوليس)، من الممكن ان يحدث مثل هذا الاغتيال في أي بلد آخر في مثل تلك الظروف.

نال الفيلم جائزة لجنة التحكيم الخاصة في كان عام 1969 والأوسكار عن أحسن فيلم أجنبي في لوس أنجلوس عام 1970، وأوسكار مهرجان الفيلم في لندن عام 1970.

ايليز أو (الحياة الحقيقية):

سيناريو عن قصة كلير ايتشير يللي.

إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وبور رويال فيلم (فرنسا) عام 1970 يرصد الفيلم قصة غرام بين جزائري وفتاة فرنسية، وفيها يندد بنزعة العنصرية التي يعانيها العمال الجزائريون.

يرزح أرزقي، هذا الشاب الجزائري تحت وطأة ظلم المجتمع الذي هو مكره على العيش بين ظهرانيه، وتجري وقائع القصة أثناء حرب الجزائر، مما يجعل العلاقات بين الشباب والفتاة تدور في جو محفوف بالتعقيد والصعاب.

أسوار من الصلصال:

إخراج: جان لويس بيرتو تشيللي.

إنتاج: ديران الأحداث الجزائرية، واوشيللي فيلم (باريس) عام 1971

ملخص السيناريو: ريما، فتاة ريفية صغيرة تعيش في اغمان الكآبة ني بيوت الطين في قريتها، وتدفعها هذه الحياة التعسة التي تلازمها كل يوم إلى نهاية محتومة وهي الهرب.

الاعترافات الحلوة:

إخراج: أدوار مولينار.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وبروجيفي / فرنسا عام 1971 يقدم الفيلم الكيفية التي تستخدم فيها الشرطة (البوليس) وسائل خاصة للحصول على اعترافات.

برانكاليون في الحروب الصليبية:

إخراج: ماريو مونيتشيلي.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وفيرا فيلم-إيطاليا- عام 1971.

تجري وقائع الفيلم أبان الحروب الصليبية، وتدور أولا في إيطاليا، ثم في فلسطين. برانكاليرن فارس يختال بنفسه مزهوا، ويصقل سيفه أحيانا للقصاص باسم العدالة والإنصاف، يبحث بعد موت حبيبته عن موت مجيد، ويدفع به الموت إلى الذهاب لإنقاذ الفتى شيلديريك بن بويمون الذي يقاتل في الأراضي المقدسة، وهناك تبدأ سلسلة من المغامرات العجيبة، يجتاز الفارس مع فصيلة من المحاربين عوائق رهيبة بفضل شجاعته واعتماده على حظه الحسن، ثم تهيم به ساحرة، وهي كونتيسة متخفية في صورة مريضة بالجذام وغرضها السفر للقاء زوجها.

يصل برانكاليون مع فصيلته إلى آخر مراحل السفر وتنتهي مهمته، وعندها يحين الوقت ليقدم الفارس حسابا عن حياته إلى (الموت) حسب المتفق عليه في بداية السفر.

الحمار الذهبي:

إخراج: سيرجيو سبينا.

إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وفيلم سينما توغرانيكا (روما) عام 1971.

يبين الفيلم كيف إن شعبا لم يبلغ بعد حظا من الحضارة، وقع فريسة لغزو دولة حربية استعمارية مثل روما، فاستطاع الوقوف في وجه القوة، وإنقاذ قيمه الثقافية التقليدية، وشعب بدائي مثل هذا لا يملك وسيلة للدفاع عن نفسه سوى اللجوء إلى أعمال السحر، فبدت له فكرة اتخاذ حمار ليكون وسيلة لذلك. و(الحمار الذهبي) الذي تقمصه لولتشيو بفعل السحر أصبح يرى بعينيه اضمحلال المجتمع الروماني ومقاومة سكان البلاد الأصليين الواقعين تحت نير الاستعمار لاحتلال روما حتى حل الانهيار بالإمبراطورية الرومانية، وهنا نشهد مرة أخرى كيف تؤدي ثورة الضعفاء إلى قهر الغاصب والانتصار عليه.

ديسمبر:[35]

سيناريو واخراج محمد الأخضر حمينة.

انتاج: الديوان الوطني للأحداث الجزائرية ونيلثيا فيلم (باريس) عام 1972.

ملخص السيناريو: تدور الأحداث أثناء حرب التحرير الوطني، الجزائر عشية أحداث سياسية هامة، القضية الجزائرية تدرج في جدول اعمال

الأمم المتحدة ومظاهرات شعبية كبرى على أهبة القيام. تدور وقائع القصة في مكتب التحقيقات التابع لجنود المظلات، بين أيديهم أحد المسؤولين في جبهة التحرير الوطني، يحاول المحققون انتزاع اغرافات من هذا الرجل، وهنا تقوم المشكلة في ضمير احد كتاب المكتب، ويثار في نفسه هذا السؤال: هل الغاية تبرر الوسيلة؟

سنعود:

اخراج: م. س. رياض.

انتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية ومنظمة التحرير الفلسطينية عام 1972.

ملخص السيناريو: تحتل اسرائيل الاراضي العربية لتوسيع حدودها وتستخدم في ذلك أساليب مبيتة لطرد الفلسطينيين من ديارهم واقامة المستعمرات الصهيونية، في هذه الظروف يغادر الفتى هايل الغازي معسكر اللاجئين في بيت يعقوب للانضمام الى منظمة تحرير فلسطين، و ينقل المعركة الى الارض المحتلة.

يساعد الفدائيون داخل قرية بيت محمود هايلا ورفاقه في حملتهم ضد العدو الذي لا يتورع عن اذلال سكان القرية وانزال كافة أنواع الجوع والعدوان بهم. تنجح الحملة، ولكن تصل امدادات اسرائيلية الى المكان وتنتهي بضرب الحصار على الفدائيين في الجبل.

يدير العملية الكولونيل اربيه بن ايتساك نفسه ويقوم بتدبير حيلة شيطانية للقبض على الفدائيين أحياء، ولتحقيق هذا الغرض يعمد الى أسر سكان القرية وأخذهم كرهائن.

وبعد ان يصاب هايل بجرح، يريد تفادي الفتك بالسكان ويتظاهر بتسليم نفسه الى بن ايتساك، وعند اقترابه من الكولونيل يلقي قنبلة يدويه ينشأ عن انفجارها موته هو وبن ايتساك. يسود الاسرائيليين الذعر عقب موت الكولونيل و ينتهز اعضاء الكومندو الآخرون هذه الفرصة فينطلقون مسرعين نحو الحدود الأردنية.

العصفور:[36]

اخراج: يوسف شاهين.

انتاج: مصر الدولية (القاهرة) والديوان الوطني لتجارة وصناعة السينما.

ملخص السيناريو: الجمهورية العربية المصرية عشية العدوان الصهيوني في حزيران عام 1967.

روعي في اختيار شخصيات الفيلم إظهار الفساد المنبث في الداخل والذي أحاط بجميع طبقات المجتمع (تفاقم الأخذ بالثأر بين الناس منذ الاحتلال البريطاني وكانت هذه النزاعات تصفى لمنفعة البعض على حساب شرف الآخرين).

كان الإنسان المصري غير غافل عن ذلك و يعلم ان كل هذا قد خلفه العهد العثماني، واستمر في ظل النظام الملكي. وكان على عبد الناصر ان يجد الحلول لهذه المشكلة ولغيرها، كان رمزا لمصر ولكلماته وقع عميق في النفوس لاسيما وهو يخاطب الشعب بلغته.

(بهية) في القصة، هي امرأة بسيطة جاهلة بكل شيء، وكانت أول من نزل في مساء 9 يونيه الى الشارع حيث احتشدت الجموع في حماسة رائعة، ثم وهنت وتيرة هذه الحماسة في اليوم التالي.

الأفلام القصيرة والمتوسطة الخيالية:(37)

أنتجت السينما الجزائرية مجموعة من الأفلام القصيرة والمتوسطة أطلق عليها اسم (الأفلام الخيالية) وهي نموذج متميز في السينما العربية. ونورد هنا ملخصات لعدد من هذه الأفلام:

- **لحظة صورة:** إخراج: محمد. ل. حمينة عام 1964. بطل الفيلم اسمه (الأخضر) شاب من شباب المقاومة الشعبية، يتخيل هدنة أثناء حرب التحرير ويحلم بما كان يفعله لو كانت الظروف عادية، يحلم بقصة غرام جميلة، ولكن ليس الوقت وقت أحلام، فالمعارك مستمرة، ورصاصة واحدة تضع حدا لكل شيء، للحب والسلام والأحلام.

- **كمثل روح:** اخراج عبد الرحمن بوفر موح، انتاج المركز الوطني للسينما عام 1965 يلخص السيناريو قصة شاب يعود الى داره في قرية واقعة على تل عند مهبط جرجرة، وبينما يجري الاتصال بينه وبين الجواهري الذي عليه ان يلحقه برجال المقاومة، يقع في حب ابنة عمه التي لم يرها منذ طفولتها، الفراق قاس، ولكن الواجب لا يدع مكانا لأية عاطفة أخرى، بعد انتهاء مهمته يشعر الفتى بسعادة غامرة للعودة الى قريته ولقاء حبيبته،

ولكن كثيرا ما تكون نتائج الحرب أقسى من الحرب نفسها. فالخطيبة صافية، ولد لها طفل نتيجة اغتصابها من قبل جنود المظلات. يمر الفتى بفترة عصيبة من الجدل مع نفسه وأخيرا يقبل الخطيبة وكذلك الطفل.

- **هن**: اقتباس واخراج احمد هلام انتاج المركز الوطني للسينما عام 1966 ويروي ملخص السيناريو واقع طالبات في المرحلة الثانوية يتناقشن مع اساتذتهن حول ما تصادفه الفتاة الجزائرية من صعوبات في طريق تحررها من القيود البالية.

- **العقبة**: اخراج محمد بو عماري، انتاج ديوان الأحداث الجزائرية مام 1966 والفيلم يتحدث عن مشاكل الأجيال الجديدة في مجتمع متمسك بالتقاليد، ويلخص قصة حب بين شابين، يريد كل منهما لأخر ولا يستطيعان تحقيق أمانيهما بسبب معارضة الآباء وتمسكهم بعادات وتقاليد محافظة.

- **كشافو الينابيع**: اخراج عبد الحليم ناصف، وانتاج المركز الوطني للسينما عام 1966.

يقول ملخص السيناريو: الماء مصدر الحياة، ومن النادر وجوده في السفح الجنوبي للاوراس، يكرس الناس جل جهودهم للبحث عن الماء، ويلتجئون لهذا الغرض الى احد السحرة، يحمل الساحر سلكا مقوسا من النحاس، ويمشي على التربة بحثا عن الماء على أمل ان التأثير المغناطيسي الناشىء عن الأقتراب من الماء يهز القضيب، واذا تصادف له مرة اكتشاف الماء بهذه الطريقة فالغالب أنه يفشل مرات عديدة.

مهندس شاب، أتم حديثا دراسته ينتقل الى القرية، وبفضل معلوماته العلمية والتقنية يتسنى له التغلب على الصعاب الطبيعية، ولكن عمله هذا ليس سوى قطرة ماء في محيط العطش، وينبغي ان يوجد مثله كثير من المهندسين.

- **السماء والصفقات**: في قرية صغيرة بضواحي الجزائر، يلاحظ هرج ومرج غير عاديين، يتزاحم الناس على استشارة مطبب القرية الدجال الذي بلغ من الشهرة حدا جعل المرضى يأتون اليه من أماكن بعيدة، ولم يكن هناك أحد يشك في معجزات الطبيب سوى كاتب القرية الذي ينتهي به الأمر الى استشارته ايضا عندما تتعرض سعادة شقيقته الساذجة الى الخطر، وهنا يعمل على هزيمة تلك المافيا الصغيرة التي كانت تستغل آلام الناس وشقاءهم. والفيلم من اخراج محمد بو عماري، انتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1967.

- **بائع اللبن**: اخراج رابح بو شمحة، انتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1969، و يروي قصة غلام يبيع اللبن، قتل ابوه على أيدي جنود المظلات، فكان للحادث أثر في نفسه دفعه الى الانخراط في صفوف المجاهدين في سبيل النصر.

-**البلاغ**: اخراج عمار العسكري، انتاخ الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1969، و يلخص الفيلم قصة بلاغ اذاعته الاذاعة الاستعمارية عن الأحداث اليومية لحرب التحرير الوطنية.

-**اللغة الكبيرة**: اخراج احمد بجاوي وانتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1969.

يقول ملخص السيناريو: عمار يونس شاب يبيع الموز انتظارا لايجاد عمل آخر يعقد العزم على الهجرة بدافع اليأس، وبعد اتمام اجراءات السفر يصل الى مرسيليا حيث يوفق الى عمل يطرد منه بصورة تعسفية بعد شهر، وفي صباح أحد الأيام وبينما هو جالس في مقهى، يعرض عليه فرنسيان العمل في مدغشقر، يتعلق بهذا الأمل، وبعد ان يمتطي الباخرة ظنا منه انه متوجه الى مدغشقر. يجد نفسه في الجزائر مع مئات من مواطنيه حيث كان الأمر حيلة لابعاده عن فرنسا واعادته الى الجزائر.

وقد انتج التلفزيون الجزائري مجموعة كبيرة من الافلام السينمائية منها :[38]

-من الجاني؟-اخراج: يوسف بوشوشي.

-السحار-اخراج: مصطفى بديع.

-يؤخذ أو يترك -اخراج: جمال بند دوش.

-لا بياض في الصفحة الأولى: اخراج يوسف بوشوشي.

-ذهاب وعودة: اخراج احمد العالم.

-جيل الحرب: اخراج: توفيق فارس.

-حكاية حرية: اخراج: خالد معاش.

-المصب -إخراج: محمد شويخ.

-يوميات عامل شاب -إخراج: محمد افتيسان.

-دم المنفى-إخراج: محمد افتيسان.

-غورين-إخراج: محمد افتيسان.

-الطارفة -إخراج: شريف. م. الهاشمي.
-نوه -إخراج: عبد العزيز طلبي.
-الغاصبون-إخراج: الأمين مرباح.
-بالقرب من الصفصاف: إخراج موسى حداد.
-الخالدون-إخراج: ب. بختي.
-المجرم المفترض-إخراج: محمد بدري.

بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الأفلام الوثائقية القصيرة التي صورت في مختلف القطاعات والمناسبات والمواقع، ومجموعة أخرى من الأفلام التي أطلق عليها اسم (محاولات)، وفيها نوع من الاستقصاء والتجريد ورصد نماذج من خلال حالات خاصة جدا مثل: (واش ضيع يوسف) و(يبحث عن نفسه).

8 السينما في المغرب

نالت المغرب استقلالها عن الاستعمار الفرنسي عام 1956 ولكن قطاع السينما فيهما ظل يفتقر إلى كثير من مقومات إثبات الوجود والتقدم، باستثناء بعض محاولات السينمائيين الشباب في السنوات الأخيرة[1].

صحيح أن عددا كبيرا من الأشرطة السينمائية تم تصويره في المغرب، ولكن هذه الأفلام كانت أفلاما أجنبية، و يرجع سبب تصويرها في المغرب إلى مناخ المغرب المعتدل، وجمال الطبيعة فيه، والموقع الجغرافي القريب من أوروبا، بالإضافة إلى قلة أجور الأيدي العاملة، أما عن دور العرض فهناك حوالي 250 دارا تعرض حوالي 500 فيلم أجنبي في العام.

وقد أنشئ المركز السينمائي المغربي عام 1944، أي في ظل الاستعمار، وعلى الرغم من انه استمر بعد الاستقلال فإنه لم يتمكن من النهوض بالسينما الوطنية المغربية وهو ينتج عددا قليلا من الأفلام القصيرة، بالإضافة إلى الجريدة السينمائية.

يتمتع هذا المركز باستقلال مالي تام، ويستمد ميزانيته من الضرائب «2-3٪» من إيراد دور العرض، وكذلك إيراد الإنتاج والتوزيع للأشرطة في المغرب.

والى جانب هذا المركز يقوم «قسم السينما»

التابع لوزارة الأعلام بصناعة السينما من حيث الإنتاج والتوزيع والاستثمار.

والمركز السينمائي المغربي الذي أسس تحت رعاية المقيم الفرنسي في طلع الأربعينات، اصبح بعد الاستقلال مؤسسة عامة تتبع وزارة الأعلام والسياحة والفنون الجميلة، ومقره الرباط، و يهتم هذا المركز بتطبيق القوانين التي تنظم صناعة السينما في المغرب، والتي تقوم على كاهل القطاع الخاص، ونظرا للميزانية المتواضعة للمركز فانه لم ينتج حتى عام 1963 سوى «الجريدة السينمائية» الشرطة قصيرة، وثائقية وتربوية، وبعض المشاهد السياحية في البلاد. وتوزع الجريدة السينمائية: «الأخبار المغربية» كل يوم جمعة على مختلف دور العرض في المغرب، ويكون التعليق على الأنباء باللغة العربية، أو الفرنسية أو الأسبانية.

وينتج المركز في السنة حوالي ثمانية أشرطة «16-35 ميليمتر» ابيض وأسود أو ملون، وذلك بناء عل طلب المؤسسات الحكومية المختلفة، ويخرج هذه الأشرطة فنيون محليون أو أجانب متعاقد معهم، كما يقوم المركز بقديم المساعدات والتسهيلات للمنتجين الأجانب الذين يريدون تصوير بعض المشاهد السياحية أو الاجتماعية في الغرب، بغية التعريف بالتراث المغربي. وأول شريط ناطق بالعربية انتج في عام 1946 تحت اسم «الباب السابع»وكان هذا الشريط في الأصل ناطقا بالفرنسية، وقام بالتمثيل في ممثلون مغاربة، وقد عرض هذا الشريط في جميع أنحاء المغرب، وكذلك في فرنسا على المشاهدين العرب.

أما القطاع الخاص فهو الذي يهتم بإنتاج وتوزيع أشرطة السينما فما المغرب التي تعرض بنسخها العربية في معظم مدن المغرب، كما نعرض النسخة الفرنسية في بعض دور السينما التي يؤمها الأجانب، وبصورة خاصة الفرنسيون، كما تعرض نسخ باللغة الإسبانية في الريف المغربي حيث يجيد الأهالي اللغة الأسبانية.

وتمر هذه الأشرطة على الرقابة، ويشترط فيها إلا تتعارض مع الدين الإسلامي، ولا عادات وتقاليد البلد، وألا تسيء إلى سياسة البلد.

وفي دراسة المشكلات الرئيسية للسينما المغربية[2] نجد أن اخطر مشكلة كانت معروضة على الصعيد الداخلي هي اصطباغ السينما المغربية بنوع من المحافظة الوطنية البورجوازية «مما يقف حجر عثرة أمام السعي إلى

«مغربة القطاعات التجارية السينمائية» والى الإشراف على كل سياسة مستقلة تمارسها الاحتكارات القديمة الفرنسية-الأمريكية، وكذلك الحد من تبني أية سياسة للإنتاج الوطني للأفلام تكون متينة الأسس.

وقد توطدت هذه النزعة المحافظة الوطنية خلال السنوات الممتدة بين عامي 1948- 1960 عن طريق الاستيلاء على مجموعة شبكة الصالات، ثم على القسم الأكبر من حق استثمار الأفلام الأجنبية المستوردة والموزعة على هذه الشبكة، وتم ذلك بتجميع الشركات أو بإعادة شراء مؤسسات تجارية برساميل وطنية خاصة، وربما احدث هذا نوعا من الرضى النفعي في بعض الأوساط وتوصل إلى استمالة الرأسمالية الجديدة المغربية مما أدى إلى أن يوفر لأصحاب هذه النزعة المحافظة الداخلية منطلقات اقتصادية توحي بالقناعة بها لأول وهلة، مما يؤمن دعم السلطة السياسية لها بدافع النية الحسنة على الرغم من اعتراضات السينمائيين الشبان.

أما النتيجة لهذه السياسة السينمائية التي اتسمت بالمحافظة والتبعية،[3] فكانت الرجوع بالسينما المغربية وبسبب النجاح الظاهري والنسبي لهذه السياسة، إلى حالة تجعل منها سوقا للاستهلاك، ومجرد تجارة دولية لا يفيد منها إلا المنتجون الموزعون الأجانب أولا، والمستوردون الموزعون-المستثمرون المغاربة بعد ذك.. وكذلك عندما تزداد أرباح هؤلاء «الوسطاء» نراهم يعيدون توظيف هذه الأرباح في الإنتاج المشترك أو في «شركات» تتولى الإنتاج الذي يعد ويصور وينفذ ويستثمر في أنحاء العالم بوساطة الشركات الأجنبية الشريكة ولمصلحة هذه الشركات بشكل أساسي.

هذه السياسة التي تقوم على مجرد إيجاد التعاون بين الرساميل الوطنية الخاصة والأجنبية، لا يمكن أن تؤدي أبدا إلى أي تقدم أو ازدهار يصيب الإنتاج السينمائي الوطني، ثم أن الربح السنوي لحصة الإنتاج الناجم عن الإيرادات الصافية لعمليات توزيع واستثمار الأفلام الأجنبية، والذي يتجاوز عشرة ملايين فرنك فرنسي هذا الربح كان بعود في الواقع، ودون منازع، إلى الأجانب المنتجين أو الموزعين الذين تضمن لهم هذا الربح نسبة الـ 70 ٪المقررة لهم.. انها قاعدة رأسمالية استعمارية جديدة تحتم إلا يعود أي قرش من الملايين المتجمعة من نسبة الـ 70٪ إلى التوظيف في إنتاج الأفلام المغربية فحسب، بل أن قسما آخذا في التزايد، من الـ 30٪، وهو الدخل المغربي،

يتوجه إلى اللحاق بنسبة الـ 70٪ وهي حصة «الشركاء الأجانب»، ويسلك إلى ذلك طريقا ملتوية هي المساهمة بما يدعى «الإنتاج المشترك».

أما على الصعيد الخارجي فإن اخطر مشكلة تجابه السينما المغربية، وهي نتيجة مباشرة للمشكلة السابقة، انهالا تتلاءم مع أي شكل من أشكال أية سياسة سينمائية متينة، ومع أي تعاون جدي مع مؤسسات السينما في بقية الأقطار العربية في الشمال الأفريقي مثلا، فهناك تناقض جوهري في الطريقة وفي المصالح الاقتصادية بين هذه السينما المغربية المحافظة التابعة، وبين السينما ذات الأسس الثورية في الجزائر، أو السينما المصرية، أو السينما التونسية ذات الأسس الإصلاحية من جهة أخرى.

هذا التناقض كان يحول دائما دون أي تطلع جدي لتحقيق تعاون بين مؤسسات السينما العربية في منطقة المغرب العربي، وأوضح الأدلة الاتفاقيات التونسية-المغربية التي ظلت حبرا على ورق منذ عام 1965.

هناك، بعد هذا، نقطتان في اللوحة يبدو انهما تحققان نوعا من التفاؤل وهما:

1- الوعي والعمل الجاد لدى السينمائيين المغربيين الشبان.

2- تميز ملامح تقدم اكثر إقناعا، استمد أمثلة للوعي وللعمل النضالي الدؤوب من السينما الجزائرية والسينمائيين المصريين والتونسيين. أما عن الوضع الصناعي والتجاري للسينما المغربية فنجد ما يلي:(4)

أ-**صناعة الأفلام:** في المغرب مجمعان سينمائيان:

-ستوديوهات صيوصي في الرباط وقد تأسست منذ سنة 1944، وتضم معامل «اسود وابيض لأفلام 35-16 مم» وستديو للتصوير، وصلات للمونتاج ولتسجيل الصوت، وأجهزة متنقلة للتصوير في الخارج مع الإضاءه المرافقة، كما تضم مكتبة سينمائية وثائقية.

-ستوديوهات عين الشوك في الدار البيضاء، وقد تأسست سنة 1967-1968، وانتهت سنة 1970،وتضم سلا آخر «اسرد وابيض» وصالات للمونتاج وتسجيل الصوت للتصوير «تستخدم من قبل التلفزيون بصورة خاصة».

ب -**توزيع الأفلام:** أن قطاع «الاستيراد-التوزيع -البرمجة» قطاع خاص في المغرب وتسيره مجموعتان من أصحاب المصالح وفق الشروط التقليدية للعمل الحر:

-شركات مغربية خاصة تتولى-بصفة عامة -الأشراف التجاري على

«الاستيراد والتوزيع والبرمجة والاستثمار وإنتاج الأفلام» وقد بلغ عدد هذه الشركات عام 1970 حوالي 27 شركة تتمركز جميعها في الدار البيضاء، العاصمة التجارية للمغرب.

-فروع لوكالات الشركات الأمريكية الكبرى الشهيرة التي نراها تتواجد في كل مكان، وفروع الشركات الفرنسية -الأمريكية في باريس، وكانت حتى عام 1975 في حدود أربعة فروع لوكالات تمثل شركات «الفنانين المتحدة» و«كومون» و«متروغولدين ماير» و«فوكس».

ويعيد المغرب البلد الوحيد بين البلاد العربية في شمال أفريقيا الذي لم يفكر في بحث موضوع تأميم السينما، أو في استعادة تملك قطاع الاستيراد والتوزيع.

جـ -استثمار الأفلام: مشاريع استثمار العروض السينمائية في المغرب تتولاها جميعها رساميل خاصة، وتشمل هذه المشاريع تداول الأفلام في الصالات المنتشرة في مختلف المدن، مما يوفر لها سوقا لا يستهان بها، تتألف من اكثر من مئتين وخمسين صالة، مجهزة بآلات عرض 35 مم، واكثر من خمسين صالة لعرض أفلام بمقياس 16 مم، وتحتوي هذه الصالات على حوالي مائة وخمسين ألف مقعد، ويجب أن نذكر هنا أن المغرب هو البلد الوحيد في منطقة المغرب العربي كلها، لا تقوم فيه شركة حكومية «ذات اقتصاد عام أو مشترك» بالإشراف على القطاعات الأساسية السينمائية من حيث استثمار العروض وتوزع الأفلام، والمركز السينمائي المغربي مؤسسة حكومية تابعة -كما رأينا-لوزارة الأعلام، ولكنه لا يهتم بالشؤون القانونية والتنظيمية والإنتاج، بل يتولى إدارة جزئية للناحية الصناعية للسينما المتصلة ببعض أدوات التصوير وتسجيل الصوت، انه يقوم بنوع من الإنتاج الوطني السينمائي المحدود كالنشرة السينمائية، وبعض الأفلام الطويلة، وعلى سبيل المثال فقد انتج بين عامي 1944-1955 اثنين وخمسين عددا فقط من «الأخبار المغربية» الربعة أفلام طويلة، هي:

-عندما تنضج التمور-لرمضان وبناني.

-الانتصار من اجل الحياة -لنازي ومنرناوي.

-شمس الربيع -ل. للو.

-وشمة -لحميد بناني.

بالإضافة إلى هذا المركز هناك حوالي عشر شركات لإنتاج الأفلام في المغرب، ذات صبغة خاصة، وهي مغربية الجنسية، وبعض هذه الشركات جرب الإنتاج الوطني، أي انه قام بتمويل جزئي للأفلام المغربية، ولكن معظم هذه الشركات وهي منبثقة عن الشركات المغربية لتوزيع الأفلام واستثمارها يفضل توظيف الرساميل فيما يسمى بالإنتاج العالمي المشترك الذي يصور جزئيا أو كليا، في الأرض المغربية. ذلك الإنتاج الذي تملؤه لوحات جمالية المناظر الطبيعية والأسواق والقباب والمآذن والنساء المحجبات، فضلا عن مناظر القواد بعيونهم الدموية وهروب أميرات الحريم.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن السلطات الاستعمارية -في دول المغرب العربي بصورة خاصة-كانت كثيرة الحذر من السينما، وكانت تعتبر هذا الفن هداما، لذلك كانت تعمل دائما على وضع العراقيل في طريق المؤسسات والفرق الفنية أو تحاول استيعابها، ومن هنا يمكن تفسير إنشاء مركز السينما المغربي عام 9944، ومركز السينما التونسي عام 1946، ودائرة السينما في الجزائر عاما 1947.

بعد الاستقلال ظهرت نزعتان مختلفتان في السينما المغربية، الأولى تجارية يبحث أصحابها عن مصالحهم الشخصية، ويعتمدون على تصوير المناظر الخارجية والإنتاج ذي التكلفة القليلة، وفي ذلك من التسهيلات التي تسمح بها السلطات الوطنية. أما النزعة الثانية فظهرت لدى السينمائيين الشبان الذين لم يشاركوا سابقا في ميدان الإنتاج السينمائي في المغرب، وإنما اقتصر نشاطهم على مكتبات الأفلام وأندية السينما، والمحاضرات، وهؤلاء يعتقدون بان المغرب يتمتع بقيم إنسانية وتاريخية تتعدى قيمة الإطار الصالح لالتقاط المناظر، وكانوا يشعرون باندفاع مغامر وحماسة لأحد لها لتحقيق مطامحهم من خلال إنتاج يتعدى منظر البرانس الواسعة وعيون النساء المحجبات.

وحتى نقف على أبعاد تجربة من تجارب المخرجين الشبان الجدد نقف عند إحداها، أهم أفلام هؤلاء المخرجين وهو فيلم «الأيام..

الأيام». المخرج احمد المعنوني[5]. هذا الفيلم الذي عرض في مهرجين دمشق السينمائي الأول في أواخر عام 1979«ونال المهرجان جائزة النقاد، تحدث مخرجه في ندوة المهرجان عن السينما في المغرب وعن هذا الفيلم قائلا:[6]

القطاع الخاص هو الذي يهتم بالسينما في المغرب، ومنذ الاستقلال حتى الآن أنتجنا 15 فيلما روائيا طويلا، ومنذ سنتين بدأ المركز المغربي للسينما نشاطه مع المخرجين المستقلين من خلال إنتاج مشترك بين المركز وهؤلاء المخرجين. هذه الأفلام التي أنتجت خلال هذه الفترة ما هي إلا نسخ مشوهة عن الأفلام المصرية والهندية وأفلام الوسترن، وأستثني فيلم «وشمة» لحميد بناني عام 1975 وفيلم «ألف يد ويد» لسهيل بن بركة و(شرقي) لمؤمن سميحي وفيلم «بعض الحوادث غير المهمة» لمصطفى الدرقاوي.

وقال المعنوني: في الدول العربية أو في دول العالم الثالث، نحن نخاف أن نظهر صورتنا الحقيقية ونعرضها أمام الناس، لقد شكلنا لأنفسنا صورة بعيدة عن الصورة الحقيقية التي نعيشها، وانطلاقا من الخوف فان معظم المخرجين يلاقون صعوبات من خلال ممارسة عملهم.

لقد كان علي أن اعمل مع فلاحين بسطاء، وقد تم ذلك من خلال الثقة والفهم بيننا، اشتغلت معهم فترة طويلة وكانت العلاقة بيننا علاقة مودة. أي لقد كان دوري التوجيه فقط، لم يتعامل معي الفلاحون لغرض مصلحي، والحوار الذي سمع من خلال الفيلم هو الحوار العادي في حياتهم اليومية، حوارهم نابع من الأرض التي يعيشون عليها.

أما بالنسبة للأسلوب[7] فقد حاولت أن أنسى كل ما تعلمته في أوروبا، وحاولت أن أنسى كل ما شاهدته من أفلام غربية كل فقدمت أسلوبي من خلال «الأيام.. الأيام» وفي رأيي: الموضوع هو الذي يحدد طبيعة الأسلوب، خلال تنفيذي للفيلم كنت أفتش عن صورة تمكنني من لقاء الأسلوب، عندما التقيت مع «حجر الطاحونة» وتأملت عملية الطحن ذلك الطحن الهادئ البطيء، لا يوجد اصطدام، ولكن هناك عنف في هذه العملية وانطلاقا من مشاهدتي لواقع القرية وربطها مع عملية الطحن كانت الصورة التي شاهدتموها من خلال الفيلم.

لقد أردت أن أكون فلاحا ومشاهدا بنفس الوقت، ولهذا استعملت العدسة العادية، وفي بلادنا والبلاد العربية الأخرى يجلس الفلاح على الأرض، ولهذا استعملت الزوايا التي تكون على مستوى النظر.

لقد عالجت في فيلمي مشكلة بسيطة، وأعطيت الكلمة للناس الذين احبهم. قال لي محرج عربي انه يترتب علينا أن نقدم 10٪ من الحقيقة إذا

أردنا أن نعرض أفلاما على الجماهير، لقد قدمت 90٪ من الحقيقة، ولم يعرض فيلمي في المغرب، هذا السؤال اطرحه على نفسي، وحتى خلال الفيلم عرضنا مشكلة أسرتين فقط من خلال أفلام أخرى لا بد أن نتحدث عن أشياء أخرى لم نتحدث عنها خلال «الأيام.. الأيام».

٩ السينما في تونس

فوجئ جمهور مهرجان دمشق السينمائي الأول (تشرين الأول أكتوبر 1979) بالمستوى المتميز الذي كان عليه الفيلم التونسي (شمس الضباع) الذي عرض في المهرجان، وهو من إخراج رضا الباهي، ولهذا لم يكن غريبا أن ينال هذا الفيلم الجائزة الذهبية للمهرجان بالاشتراك مع الفيلم العراقي (الأسوار).

والواقع أن السينما في تونس لها تاريخ قديم ولكنها ظلت مجهولة-بالنسبة لأقطار المشرق العربي بصورة خاصة-ولم يكن أحد ليعرف شيئا عن هذه السينما قبل أن يكتب الناقد قمر الزمان علوش مثلا سلسلة من المواضيع عن السينما في تونس، وقبل أن يعرض فيلم الباهي في المهرجان وتعقد ندوة حوار عنه، بالإضافة إلى بعض اللقاءات والدراسات التي نشرت حول الفيلم وحول السينما التونسية لعدد من الزملاء الصحفيين ومنهم ناديا الشداد ونبيل الملحم في جريدة الثورة السورية.

وفي تتبعنا لتاريخ ومسيرة ومراحل السينما في تونس وقفنا على اكثر من مصدر، عرفت تونس السينما كعروض، بعد شهور قليلة من العرض السينمائي الأول في باريس[1] كما عرفت أول محاولات صنع سينما وطنية، على الصعيدين

العربي والأفريقي عندما اخرج الناقد والمصور شمامة شكلي فيلمه الروائي القصير الأول (الزهراء) عام 1921.

ولكن محاولات شمامة شكلي لم يتح لها أن تستمر، واقتصر الإنتاج السينمائي على الأفلام التسجيلية والقصيرة التي أتنتجها المركز السينمائي التونسي الذي تأسس عام 1946 في ظل الاستعمار الفرنسي، ثم ستوديوهات أفريقيا التي حلت محل المركز عام 1949 والتي قام مديرها الفرنسي بتهريب معداتها إلى الجزائر بعد استقلال تونس عام 1956.

بعد الاستقلال، تأسست عدة شركات صغيرة للإنتاج، أهمها شركة عمار الخليفي، غير أن الإنتاج لم يزدهر إلا بعد أن أنشأت وزارة الثقافة (الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج) عام 1962، والتي كانت تساهم فيها الوزارة بأكثر من 50٪ من الأسهم، والتي بدأت تحتكر استيراد الأفلام الأجنبية منذ عام 1966 وكان عددها حوالي 300 فيلم في العام، كما كانت تؤجر بعض دور العرض (120 دارا) وتمتلك ستوديوهات جمرك التي أنشئت عام 1968، وتعتبر احدث ستوديوهات متكاملة في أفريقيا.

وفي تونس اهتمام كبير بالسينما، فهناك اتحاد لنوادي السينما منذ عام 1950، واتحاد لهواة السينما عام 1973، كذلك تقيم وزارة الثقافة كل عامين مهرجان قليبية الدولي لأفلام الهواة منذ عام 1964، وتقيم كل عامين أيضا الأيام السينمائية بقرطاج منذ عام 1966، وهو مهرجان دولي يخصص مسابقته للأفلام العربية والأفريقية منذ عام 1968، وفي تونس نقابة للموزعين وأخرى لأصحاب دور العرض، وثالثة لسينمائيين، وجمعية للمخرجين، وتشارك جميع هذه الأجهزة الشعبية-سواء العاملة في ميدان صناعة السينما أو العاملة في ميدان الثقافة السينمائية-في كافة اللجان الحكومية التي تبحث في شؤون السينما ومشاكلها.

ومن مشاكل السينما في تونس مثلا نسبة الضرائب على دور العرض، والتي تبلغ 43٪ من الدخل العام. وعدم وجود امتيازات خاصة للفيلم الوطني، وعدم وجود تنظيم لصناعة السينما علما بان نصف العاملين في هذا القطاع تعلموا في فرنسا، ولا شك أن عمار خليفي هو رائد السينما الوطنية في تونس، فبعد أثنى عشر فيلما من أفلام الهواة والأفلام القصيرة التي أتنتجها لحساب شركته الخاصة، اخرج أول فيلم تونسي طويل عام 1966

بعنوان (الفجر) بمعاونة وزارة الثقافة وفيه-كما في أفلامه الطويلة التالية-حاول أن يقدم صورا من الكفاح الشعبي ضد الاستعمار وضد الإقطاع، ولكن دون أن يتمرد على السينما العربية السائدة، وهي السينما المصرية التجارية، هادفا بذلك إلى الاقتراب من جمهور هذه السينما في تونس، ودفعه إلى مشاهدة الفيلم التونسي أيضا.

وعلى الرغم من فداحة الثمن، فعان أمثال هذه التجربة كانت ضرورية لتأسيس سينما وطنية.[2] وقد وفرت للسينما الوطنية التونسية عبر السنوات الأخيرة فرص العطاء، فكان فيلم (مختار) لصادق بن عائشة عام 1968، وفيلم (حكاية بسيطة كهذه) لعبد اللطيف بن عمار عام 1970، وقد توصل هذان المخرجان إلى أسلوب خاص على حساب رفض الجمهور السائد، أما إبراهيم باباي فقد حاول في فيلمه (... وغدا) الذي أخرجه عام 1972 أن يوفق بين الاتجاهين.

ويعتبر النقاد بين أفلام النصف الأول من السبعينات فيلم (رسائل من سجنان) -لعبد اللطيف بن عمار والذي أخرجه عام 1974- من أفضل الأفلام التونسية وأكثرها تكاملا، وفيه يعبر بن عمار بأسلوب واقعي خاص ومتماسك ومرتبط بأصول الثقافة الوطنية عن كفاح العمال في تونس قبل الاستقلال، ويربط بوعي دقيق بين الاستقلال السياسي والعدالة الاجتماعية.

أما عام 1977 فقد شهد تصوير فيلم (عارضة الأزياء) وهو الفيلم الثاني الطويل لمخرجه صادق بن عائشة، ومن إنتاج الشركة التونسية للتنمية السينمائية، بالإضافة إلى فيلم رضا الباهي (شمس الضباع) ويتحدث فيه عن نفس الموضوع الذي سبق أن عبر عنه في فيلمه القصير (عتبات ممنوعة) أي موضوع الآثار السلبية للسياسة السياحية في الدول النامية على العلاقات الاجتماعية والتنمية الاقتصادية.

والحركة السينمائية التونسية مثلها مثل الحركات السينمائية العربية فما بعض الأقطار العربية الأخرى، دخلت مرحلتها الجديدة خلال السنوات القليلة الماضية، فقدمت خلالها أعمالا ناضجة فنيا وفكريا، وضعتها جنبا إلى جنب مع السينما الجزائرية والسينما العراقية، كطليعة في الإنتاج السينمائي العربي بأساليبه المعاصرة ومضامينه الجديدة، ولغته السينمائية المتطورة، وذلك بالطبع قياسا على الحركات السينمائية العالمية، وقياسا

على السينما المصرية ذات التاريخ الطويل والتجربة المكثفة، دون أن تحظى حتى الآن-عدا أفلام قليلة-بحضور فني حقيقي ودون أن تتوضح معالمها أمام ما تطرحه التجارب السينمائية المعاصرة.

وإذا تتبعنا تفصيلات الشؤون السينمائية في تونس منذ بداية دخول هذا الفن إليها فسنجد علامات وفواصل تتماثل وتتقارب مع العلامات والفواصل العربية بهذا الخوص، وهي على كل حال يمكن أن تعطينا صورة مختصرة عن مجمل التطورات الحاصلة ضمن الحركة السينمائية في تونس.

ففي عام 1908 تم تدشين أول صالة عرض سينمائية بتونس.

وفي عام 1924 وقبل الاستقلال (الاستقلال عام 1956) تم إخراج أول فيلم روائي صامت بعنوان (عين الغزال) أخرجه شمامة شكلي.

وفي عام 1950 تم تأسيس الجامعة التونسية لنوادي السينما التي أعطت الحركة السينمائية التونسية أغلب كوادرها وفنانيها.

وفي عام 1957 تأسست الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج السينمائي (ساتبك) التي تضطلع اليوم مع مصلحة السينما بأعباء الإنتاج والتوزيع السينمائي.

في عام 1960 تم تأسيس جمعية الشبان السينمائيين التونسيين التي أصبحت عام 1968 الجامعة التونسية بخبرات أعضائها وحماسهم للاتجاه الجديد في الحركة السينمائية التونسية.

وفي عام 1963 تأسست مصلحة السينما في وزارة الشؤون الثقافية.

وفي عام 1964 تم تنظيم أول مهرجان تونسي لفيلم الهواء بمدينة (قليبية) الذي صار تقليدا من تقاليد الحياة السينمائية التونسية وبصورة خاصة بعد أن أصبح في عام 1965 دوليا، ولم يعد يقتصر في المشاركة على الفيلم التونسي.

في عام 1966 تم تنظيم الدورة الأولى للمهرجان الدولي لأيام قرطاج السينمائية الذي يقام كل عامين بالتناوب مع المهرجان السينمائي لفيلم الهواة.

في عام 1967 تم إخراج أول فيلم روائي تونسي صرف بفنييه وممثليه وكوادره تحت اسم (الفجر)، وأخرجه المخرج الشاب عمار الخليفي.

في عام 1968 تم تدشين مخابر (قمرت) السينمائية المتطورة، وفي عام 1970 تم تأسيس جمعية السينمائيين التونسيين للمحترفين، هذه باختصار علامات الحركة السينمائية التونسية خلال الخمسين عاما الماضية، والآن

ما هي أهم المؤسسات والجمعيات السينمائية القائمة في تونس وتشارك فيما بينها بإنجاز الإنتاج السينمائي ومهمات الحركة السينمائية وشؤونها؟

1 - الجمعيات السينمائية:

في تونس الآن ثلاث جمعيات سينمائية تشارك بفعالية في رسم مخططات واقتراحات الإنتاج السينمائي وقضاياه كلها، وهذه الجمعيات هي:

جمعية السينمائيين التونسيين للمحترفين التي تأسست عام 1970 ومن مهمتها إلى جانب الدفاع عن حقوق العاملين في الشؤون السينمائية المشاركة في كل ما يهم السينما من مؤتمرات ومهرجانات وحوارات، كما تعطي آراءها في النصوص والعروض السينمائية.

-الجامعة التونسية لهواة السينما وهي جماعة خارج النطاق الرسمي ولها تأثير كبير في مجرى الحوارات واتخاذ القرارات فيما في القضايا السينمائية، وأعضاؤها ينتجون بعض الأفلام السينمائية حيث يشاركون بها في مهرجان قليبية وبعض المهرجانات الأخرى. كما يشارك أعضاؤها في المحاورات والمناقشات الدائرة حول التجربة السينمائية وموضوعاتها المختلفة، كما تحاول هذه الجامعة بنضالاتها المستمرة تعميق التجربة السينمائية وتطويرها بالأشكال والصيغ والمضامين التي تخدم قضايا السينما، وأعضاؤها يمارسون أعمالهم السينمائية إلى جانب مهمتهم العادية بحماسة كبيرة. ويتجاوزون في أسلوب عملهم الأمور الإدارية والروتينية.

-الجامعة التونسية لنوادي السينما، وتضم خمسين ناديا ودورها في المجال السينمائي دور كبير، لأنها أساسا تضم مجموعات سينمائية متفهمة جيدا للعمل السينمائي ومتمرسة فيه نظريا وفنيا وتكنيكيا، ومنهم على سبيل المثال الظاهر شريعة أول مدير لمصلحة السينما التونسية، فالنوادي السينمائية هي التي أعطت الكوادر والأطر السينمائية التونسية، وكان لها دور كبير في حركة هواة السينما لأنهم بدأوا في النوادي وهناك تدربوا على الفن السينمائي واللغة السينمائية وتطوروا من خلالها إلى منتجين ومخرجين محترفين.

وقد كان للنوادي أبلغ الأثر في إدخال فكرة النقاش والحوار والبحث على برامج المهرجانات السينمائية. فمهرجان أيام قرطاج على سبيل المثال استوحى

فكرة النقاش أساسا من تجارب النوادي التي كانت تدير نقاشها بكل حماسة، بحيث أصبح يلاحظ أن أعضاء النوادي هم عادة الذين يديرون نقاش وحوار المهرجانات كلها، وهي مناقشات جادة وعميقة وليست صحفية أو هامشية.

2- مصلحة السينما:

تأسست في وزارة الثقافة، وهي تهتم بقطاعات ومجالات السينما ككل بما يخص الإنتاج مثلا: لدى المصلحة ميزانية مالية مخصصة لإعانة الإنتاج السينمائي بحيث يتم التعاون مع المخرجين وإعطاؤهم منحا تقرر عند كل مشروع سينمائي، كما أن المصلحة تنتج أفلاما محددة عن طريق شركة (ساتبك). وهي عادة تمول مشاريع الأفلام القصيرة والطويلة التي يقترحها المخرجون والمنتجون السينمائيون، وقد مولت كل الأفلام التي أنتجت حتى الآن، حتى فيما في القطاع الخاص وذلك في سبيل تشجيع الإنتاج السينمائي.

وفيما يخص استثمار قاعات السينما فان المصلحة تهتم بمراقبة صالات السينما في تونس كلها من النواحي الفنية والحضارية كالنظافة وغيرها، بحيث يجب أن تتوفر فيها الأسباب اللائقة والمحترمة.

وفي المصلحة فرع للأرشيف يحتوي عل الوثائق والصور والنشرات السينمائية، وهناك أيضا خزانة للأفلام التي ساهمت بها المصلحة، وتحتوي على مجموعة كبيرة من الأفلام التي ساهمت بها المصلحة وتحتوي على مجموعة كبيرة من الأفلام القديمة والحديثة التونسية والعربية والعالمية (بحدود 500 فيلم)، ومن جملة الأفلام التي تشتريها الوزارة تشتري عدة نسخ من الإنتاج التونسي لتساهم بها في المهرجانات وفي أسابيع الأفلام في البلدان الخارجية وهذا من باب التشجيع أيضا.

والى جانب ذلك تهتم المصلحة بمعظم المسائل التشريعية والنظرية وتحضير النصوص السينمائية والمشاركة في قضايا السينما بما يخدم تطورها وتقدمها. وثمة دورة في المشاركة بالمهرجانات الدولية والتعريف بالسينما التونسية وإبرام العقود مع البلدان الأخرى للإنتاج المشترك.

3- الشركة القومية للتنمية السينمائية- ساتبك-:

لهذه الشركة عدة فروع منها فرع استيراد الأفلام وفرع استثمار القاعات

السينمائية حيث تملك 10 قاعات سينمائية في عدة مدن تونسية من أصل 75 قاعة، وفرع للإنتاج، حيث تساهم عادة في إنتاج بعض الأفلام، وتملك آلات ومخابر فنية من ضمنها مخابر (كمرت) وهي تساهم عادة بنسبة 10٪ من كلفة الإنتاج، إما بتكليف بعض المخرجين بإعطائهم أجرهم مسبقا، وإما بالمساهمة مع بعض المخرجين الذين أصبحوا في الوقت نفسه منتجين ومشاركين مع وزارة الثقافة بالإنتاج.

ومخابر كمرت التي تملكها الشركة ذات رأسمال كبير ومكلفة كثيرا، ومن مهماتها صنع الجريدة المصورة، وأصبحت تستثمر في الإنتاج السينمائي، لكن مشكلة ساتبك أن المخابر تعمل بنسبة 10-15٪ فقط من طاقتها المؤهلة لها، كما أنها لا تنتج إلا بالمقدار نفسه أي 10-15٪ من تكاليفها. ودراسة هذا الموضوع قائمة الآن باهتمام بالغ، لأنه يشكل عثرة حقيقية في طريق ازدهار السينما التونسية.

الإنتاج السينمائي في تونس فن عام 1956 عام الاستقلال حتى عام 1979:

صنع في تونس 35 فيلما طويلا روائيا إلى جانب عشرات الأفلام التسجيلية والأفلام القصيرة، ومن الأفلام الروائية التي حصلت على أصداء واسعة في العالم والمهرجانات الدولية فيلم (شمس الضباع) إخراج رضا الباهي، وهو نظرة نقدية للسياحة في البلدان المختلفة، وفيلم (وغدا) إخراج إبراهيم باباي الذي يتحدث عن مشكلة النزوح من الريف إلى المدينة وفيلم (سجنان) إخراج عبد اللطيف بن عمار الذي يتحدث عن بناية الوعي عند الشباب أيام معركة التحرير الوطنية، وفيلم (في بلاد الطرارني) إخراج مجموعة من المخرجين، الذي يتحدث عن حالات ومظاهر اجتماعية متخلفة وقلقة أيام الاستعمار الفرنسي، وأخيرا فيلم (السفراء) إخراج الناصر قطارى، الذي يتحدث عن حياة المهاجرين إلى فرنسا والتمييز العنصري والقتل الذي يتعرضون له في الأحياء القذرة التي يعيشون فيها، والى جانب ذلك أفلام أخرى مثل فيلم (خليفة الأقرع) وفيلم (تحت مطر الخريف) الخ.

والخلاصة أننا نجد من خلال هذه المعلومات الأولية أن تعدد الجهات المسؤولة في الشؤون السينمائية، كما هي المال في تونس، قد يخلق إرباكا

وتشابكا إداريا إلا أن ذلك عمليا قد يخلق تنافسا حرا، ومحاولات واسعة للحوار والمناقشة في سبيل سينما افضل. ولعل ذلك هيأ للحركة السينمائية التونسية مناخات طبيعية أفضل للإبداع والعطاء فقدمت خلال السنوات القليلة الماضية أفلاما رائعة وضعت تلك الحركة في الطليعة، ولم يعد بالإمكان تجاهلها عربيا وعالميا.

من هذه الأفلام فيلم (في بلاد الطرارني) الذي أخرجه عدد من المخرجين، وبلاد الطرارني هذه هي تونس في الثلاثينات من هذا القرن أيام الاحتلال الفرنسي والملاك الكاريكاتوريين والأسر البليدة المضحكة، والنساء المطعونات الفاقدات التعبير، والأطفال البلهاء والحلاقين الكازانوفيين، كل شيء فيها يفصح عن انخفاض النبض وخفوت إيقاعات الحياة، وسريان الجدب والعقم في الطبيعة والناس:

الحقول والينابيع، الشوارع والأرصفة والجدران، أثاث المنازل والجو، والأجساد كلها تتحول شيئا فشيئا إلى صحراء بجدية ميتة، البشر كالدمى يتحركون بطريقة كرتونية وقد خوت أرواحهم إلا من غرائز أولية عابرة، كل شيء من حولهم ساكن بارد ساحق مقطوع الأوصال، عندما فقدوا الاتصال معه انكفئوا إلى ذواتهم عبر حوادث ضاجة بالقلق والتوتر.

هكذا يرسم فيلم (في بلاد الطرارني) معالم الحياة التونسية في ذلك الزمن هكذا ببطء وحذر شديدين يغرز سكينه ليكشف عن أعماق تلك... البثور والأورام المشرشة في خلايا تلك الحياة.

ففي الجزء الأول من الفيلم (المصباح المظلم) المأخوذ عن قصص الكاتب التونسي علي الدوعاجي وإخراج حمودة بن جليمة، نحن أمام حالة إنسانية تضيق لتعبر عن امرأة دفعتها روح الثأر من زوج خائن إلى الخيانة. وتتسع لتعبر عن فراغ شامل يكتسح حياة حي شعبي بأكمله، فراغ من تلك الفراغات الضاغطة الطاحنة الساقطة على الرؤوس كأحجار البراكين فلا تترك خلفها سوى ملامح بشرية مدمرة من الخارج منتهكة من الداخل سوى أطفال أشقياء يتبارون بإصابة المصباح الكهربائي، وعندما يهشمونه وتتدلى أسلاكه التالفة معلنة الظلام يبتهجون للنصر وينطلقون إلى مصباح آخر.

في الجزء الثاني (سهرت منه الليالي) إخراج الهادي بن خليفة، نحن أمام امرأة ضاق بها المنزل، وضاقت بها الحياة الساكنة مع زوج سكير غارق

على الدوام في كتبه العتيقة لاستنباط الأفكار والكلمات من اجل قصيدة، فهو شاعر مناسبات.

هذه المرأة فاضت مشاعر السخط على صدرها، ولم تجد أحدا تشكو إليه شقاءها وسوء معاملة زوجها لها سوى أمها العجوز البليدة الجالسة على الأريكة، كيف تثور هذه المرأة القعيدة داخل المنزل وخارجه ؟ إلى أي حد ينبغي فيه أن تثور؟ وهل لثورتها بداية ونهاية؟

كل هذه الأسئلة من دون إجابة من دون تفسير. والحقيقة الوحيدة في ذلك المنزل الكئيب الخاوي القاتل لأبسط الرغبات الإنسانية، هو صوت الرجل الفظ المدوي، فما أن ينداح في الصالة، حتى شمت الزوجة وتخمد، وتخف للترحيب بالزوج القادم.

- الجزء الثالث من الفيلم (نزهة رائعة) إخراج فريد بو غدير وإنتاج الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج. وفي هذا الجزء يتركز الرمز لتصبح تونس برمتها ملموسة لمس اليد. تونس في الثلاثينات من هذا القرن الذاهبة في نزهة إلى مكان مجهول على ظهر سيارة قديمة معطلة ومع أناس مضحكين كمهرجي السيرك ومأساويين كهملت. هذه النزهة يقدمها الفيلم بسخرية شديدة تكاد تصبح في قمتها مأساة أو العكس، انه يعيد إلى الأذهان تلك المرحلة التاريخية من حياة تونس بطريقة كاريكاتورية فينبه الذاكرة بتلك النماذج البشرية المبهورة البلهاء التي تعميق على هامش الحياة، على هامش القضايا الحقيقية لإنسان تلك الفترة، لاسيما القضايا الهامة لتونس الوطن الرازح تحت الاحتلال الفرنسي. انها مجموعات بشرية تضيق بالتفكير الجاد، بالسلوك الطبيعي، بالقيم الإنسانية ذات المعنى العادي البسيط بعيدا عن كل ما هو درع بعيدا عن كل ما هو خارق. ففقدت بذلك الإحساس الطبيعي والقدرة على الكشف والتعبير عما يجري حولها. انها نماذج تهدمت من الداخل إلى درجة لا تطاق فتعلقت بما هو سائد وبما هو حتمي وقدري، وتقوقعت معه في جيوب شديدة الفقر والإظلام، أن هذا الخضوع التلقائي والإذعان الاختياري للمحيط ومعطياته قوض تلك الأنفس ونزع من أيديها أدوات المصير، فلم تعد تعبأ بما يجري وبما يمكن أن يجري، وتوقفت أفعالها وإدراكاتها وأحاسيسها عند حدود باهتة خامدة وأنماط ساذجة فقيرة بالملامح الإنسانية وعاجزة عن تقديم فعل أو أثر.

وهنا حيث يصبح الشذوذ طقسا شاملا والانتهاك عادة وتقليدا، والأفعال والأحاسيس اللاطبيعية قانونا حتميا جائرا تتشابه المصائر، وتختلط الأوراق الملونة لتصبح ذات لون واحد لا خصوصية ولا احتجاج ولا إدانة، فكل شيء في زحمة الضياع والاضمحلال يتأطر في خدمة الضياع والاضمحلال حتى لو كان تمردا. أن عبد الحميد هذا الصوت التونسي المخنوق منذ ولادته والمحاصر بكل القوى المضادة الساحقة والظافر أخيرا بقدرته على الحوار والتفكير الذاتي والحاصل على تفرده أو على شكل من أشكال التفرد، هذا الصوت لم يكن في نهاية الرحلة الشاقة بأفضل حالا من الجميع. لقد جاع كما جاعوا، وعاد على عربة تجرها البغال كما عادوا والفارق كان بسيطا، هو انه كان يبكي وهم كانوا يضحكون.

ونقدم الفيلم الهام الثاني شمس الضباع من خلال هذا التلخيص:[3]
(عندما يشتري صيادو الأسماك السردين، فالدنيا ليست بخير) هذه هي مقولة الفيلم الأساسية حيث يتوجه رضا الباهي مخرج (شمس الضباع) لطبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية، في عوالم الإنتاج الموسمي تلك التي تعتمد أنماطها الإنتاجية على المواسم (المطر، السياحة) بحيث سيؤدي ذلك إلى تبعيتها بشكل أو بآخر لعجلة الاقتصاد المتنامي والمتطور بحيث تبقى هي في موضع التابع المحنط والجامد لتلك العجلة، ففي قرية من قرى تونس الساحلية حيث يعيش صيادو الأسماك نجد (الباهي) وقد جمعنا بمجموعة كبيرة من الشخوص، تشكل شرائح ذلك الواقع الذي هو في صدد تصويره.

العمدة (الحاج إبراهيم) والامين المقاتل القديم الذي انتهى مراقبا مذهولا لما يجري حوله من أحداث، والطاهر البحار الذي يحمل نير التبعية والاستهلاك، ولهذه الشرائح الثلاث صفات تجعل منها العامة المحيطة بها،فالعمدة هو مانشيتات عريضة للتركيبة الاجتماعية واحد من لصوص ما قبل الثورة، ومع انتصار الثورة الوطنية يتحول للص لما بعدها مستمرا في صعوده السلم الاجتماعي-الاقتصادي إلى أن أصبحت عجلة الحياة في تلك القرية مرهونة في قبضته، وهو الآن يملك المراكب بحكم حياة الصيادين، في حين نجد الأمين وقد تحول إلى بائع صغير في دكان حقير تعيس يعمل إلى جانب البيع بالحدادة ليستطيع الاستمرار بالحياة، في الوقت الذي كان فيه أثناء الثورة الوطنية واحدا من مقاتليها وصانعيها، وهو الآن يقع في هامش الحياة مكتفيا

يتذكر أهل القرية بالتواطآت التي أحاطت بالحاج إبراهيم وكيف استمر فيها إلى أن اصبح عمدة، ولا يزال شاهدا على هوية الاستعمار التي تتلون، وتبقى المحصلة واحدة. ليعود البحار إلى الوقوف في وجه العمدة والحكومة ولكن من خلال وضعه كفرد لا حركة جماعية في سياق النضال الجماعي.

وهكذا يؤكد الباهي مخرج الفيلم على الإختناقات الحتمية التي تتعرض لها هذه النماذج المتفردة من البشر.

في تلك القرية تعيش مجموعات من صيادي الأسماك بعضهم يعمل على مراكب الحاج إبراهيم والبعض الآخر يعمل على مراكبه الخاصة حيث يحاول الحاج إبراهيم شراء المراكب التي يملكها البحارة الآخرون، قاصدا من وراء ذلك السيطرة الكاملة على البحر؛ حياتهم، ويظل يعيش المحاولة إلى أن تتقدم شركة ألمانية بعرض مفاده أن القرية هي قرية ساحلية، وان تحويلها إلى فنادق وأماكن عامة لسياحة سيزيد من دخل أهل القرية وبحسن أحوالهم المعيشية، وبعد اقتناع الحاج إبراهيم بهذه المسألة وتأكده من أن له مكاسب شخصية كبيرة من ورائها، يقوم بشراء الأراضي المجاورة و يصبح مديرا للفندق، وتتحول اسماك البحارة إلى وجبات لفندقه مستخدما (الكارت بلانش)، وهي الوثيقة الحكومية التي تعني الرضاء التام عنه من قبل الحكومة، وبذلك يضع يده بيد الوالي والألمان للسيطرة التامة على الحياة في القرية وتعمير الفندق، مثبطا أي حركة للتجارة في وجه تلك الشركة التي ستحولهم مستقبلا من بحارة إلى (جراسين) أو بائعي زهور للسياح، غير أن المشروع يتم، وتتحول القرية إلى فنادق فخمة وملاه وكازينوهات، في حين يبقى أهل القرية خارج الشريط مهمتهم التحديق بما حولهم عن أمور مدهشة، وقيادة الحمير للسواح الذين يرون في هذه القرية غير الحمير، ولا يلبث الأمين المقاتل القديم أن يخضع ويصبح بائعا للتحف الشرقية، مرتديا ملابس المهرج، عوضا عن ملابس الحداد، و يتحول راعي الغنم إلى صاحب بعير يؤجره للسواح لأخذ اللقطات على ظهره في بلاد النوق والجمال، وتستمر عدسات العاريات الهولنديات في اخذ اللقطات للمصلين أثناء صلاتهم، وبهذا تدمر كل شواهد تلك القرية وتتحول إلى صالة لعرض البشر (المتخلفين) الذين هم أهل القرية، في حين تكبر المأساة وبموازاتها تتسع أملاك العمدة والوالي والشركات الألمانية التي تقوم باستثمار البحر والقرية وساكنيها.

بعد هذا يمكن أن نقول أن مشكلات السينما التونسية هي مشكلات السينما العربية نفسها، مشكلات التشريع الداخلي الكامل والفعال، مشكلات التوزيع الخارجي، مشكلات التعاون الدولي (العربي أولا ثم الأفريقي) الذي يجب أن يقوم على أسس واقعية ووفق خطة صالحة ومجدية.

والواقع أن الحد الأدنى الذي لا غنى عنه من مستلزمات البنيان قد سبق أن توفر للسينما التونسية على الأرض الوطنية نفسها، وكذلك فان وجود تلفزيون حكومي نشيط جدا، ليس اقل هذه المستلزمات للبنيان، بالإضافة إلى توفر كوادر من المخرجين والفنيين التونسيين الذين يتمتعون بقدرات جيدة.

وفي التقارير التي قدمت عن السينما التونسية لحلقة (الخيالة في الوطن العربي) التي عقدت في ليبيا عام 1975 ما يشير إلى أن البداية الحقيقية للسينما التونسية كانت مع عمر خليفة عام 1960 حيث اندفع بحماسة كبيرة إلى هذا الميدان لينتج الأشرطة الملحمية، و يصوغ التاريخ بصورة جديدة، وقد اتسم الإنتاج التونسي بصفة عامة بالتنويم، وبذلك كانت الأشرطة يختلف بعضها عن البعض الآخر من حيث النسق والاتجاه والشكل، فكان منها أشرطة ملحمية وأخرى اجتماعية وأخرى قصصية.

وقد بدأت السلطات التونسية منذ عام 1958 محاولة تشجيع الإنتاج المشترك مع بعض الدول الأجنبية فظهر إنتاج مشترك بين تونس وكل من إيطاليا وفرنسا وإسبانيا والسويد وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا وبلجيكا وبلغاريا، ولكن هذه الأشرطة لم تنجح من الناحية التجارية وان كان لبعضها صدى طيب من الناحية التربوية والشكلية، ولذلك اتجهت الدولة إلى الإنتاج القومي وإعداد الكوادر الفنية من المواطنين التونسيين للقيام بأعباء صناعة السينما التونسية، ولهذا احتلت الأشرطة التسجيلية المرتبة الأولى في صناعة السينما التونسية وذلك من حيث الكم والكيف. ولم يكن للقطاع الخاص في حركة السينما التونسية نشاط يذكر إلا ما قل وندر، فكل نشاط القطاع الخاص كان يعتمد على المساعدات الحكومية التي تتمثل في:

1- تحمل الدولة جميع مصاريف الإنتاج.

2- تقديم الدولة بعض الخدمات بصفة مباشرة أو غير مباشرة.

3- شراء نسخ من الأشرطة بأسعار تشجيعية تساوي أضعاف السعر الحقيقي للشريط.

وقد تكونت منذ عام 1970 بعض شركات الإنتاج السينمائي، غير أن هذه الشركات لم تقم بأية بادرة تذكر في مجال الإنتاج والتمويل، فنشاطها ينحصر فقط في تنسيق الخدمات. وبذلك تكون صناعة السينما في تونس مركزة على إنتاج الدولة وتشجيعها وان لم يكن ذلك في إطار القطاع العام، أي أن السينما في تونس تعيش وضعا خاصا حيث أن تونس لم تؤمم صناعة السينما ولا دور العرض، إلا انها تحتكر التوزيع والعرض، وبذلك أصبحت دور العرض التي يملكها القطاع الخاص تعتمد على الأشرطة التي توزعها، وتعتبر تونس من الأقطار العربية المتقدمة في مجال نشاط أندية السينما، حيث يوجد بها حتى عام 1974 مائتان وخمسون ناديا وجمعية تضم عدة قطاعات، أهمها طلاب المدارس والجامعات والعمال.

وتضم (الجامعة التونسية لنوادي السينما)(4)، والتي تعتبر المحرك الأساسي للثقافة السينمائية حوالي 50 ناديا منتشرا في جميع أرجاء البلاد وتضم الجامعة اكثر من 35 ألف منتسب، وتنظم هذه النوادي عروضا أسبوعية يمهد لها بنشرات وتختتم بمناقشات حول الأشرطة المعروضة، كما يوجد في تونس اكثر من 220 ناديا أو جمعية للهواة تنطوي تحت لواء (الجامعة التونسية لهواة السينما)، وتختص هذه الجامعة بالإنتاج السينمائي فهي بمثابة مدرسة للهواة، يتلقى المنتسبون فيها مبادئ التصوير والتركيب والصوت، كما انها تنظم ندوات دورية حول فن السينما وتقيم مهرجانات دولية مسواة كل سنة،هذا آخر ما وقفنا عليه من تفاصيل حول هذا الموضوع في سياق هذا الفصل المخصص للسينما في تونس.

و يقسم سلم مبادئ السينما التونسية، من حيث نوع الإنتاج إلى ثلاثة أقسام:

1- الأفلام التجارية ذات الطابع الشرقي.

2- الإنتاج المشترك.

3- الأفلام التونسية.

أما الأفلام التي أنتجت في السابق فلم تصور وقائع التاريخ القديم الحافل بالأحداث إلا كما يراه المستعمر، وقد عملت إيطاليا مثلا من خلال عدة أفلام مثل (كابيريا) و(سيبيون الافريقي) على التقليل من أهمية قرطاجة لحساب وصالح أسلافها.

أما عن الوضع الصناعي والتجاري للسينما التونسية فنجد ما يلي:

1- بالنسبة لصناعة الأفلام هناك مجمع سينمائي واحد في مدينة تائب مهيري على بعد 30 كم من تونس، بالقرب من القرية السياحية الشهيرة سيدي بو سعيد، افتتح هذا المجمع سنة 1968 وهو يشتمل حاليا على معمل للإظهار والسحب والتصغير والتكبير (اسود وابيض بقياس 16 و35 مم) ثم مجموعة مونتاج وصالة تسجيل الصوت والأرشيف وصالات للعرض وبعض المعامل لقطع الغيار ولمعدات التصوير والإضاءة المتنقلة، وتقدر الطاقة القصوى لهذا المجمع الصناعي بعشرة أفلام طويلة في السنة.. وهو يدار من قبل الشركة الوطنية (ساتبك)

2- توزيع الأفلام: منذ صدور قانون ومرسوم كانون الثاني 1969[5]، فإن استيراد الأفلام الأجنبية وتوزيعها على الصالات التجارية في تونس مؤممان على شكل (حصر تام) عهدت به الحكومة التونسية إلى الشركة الوطنية (ساتبك)،ومع ذلك فهناك مخالفات في الواقع لا تستند إلى أي نص أو اتفاق معروف، ولكنها ترتكب دون شك من قبل الامتيازات الأجنبية غير المعترف بها، والممنوحة إلى إمبريالية الاستعمار الجديد للاحتكارات العالمية، فمخالفات الأمر الواقع هذه تسمح إذن لوكالات الشركات الأمريكية (الكبرى) ولشركتين فرنسيتين بالاستمرار في استيراد أفلامها من جميع الأنواع (بترجمة فرنسية أو دبلجة) وفي توزيع هذه الأفلام في تونس وعرضها مباشرة في الصالات والاستيلاء على الأرباح، كأن هذا التأميم ونصوص قانون كانون الثاني لعام 1969 لا تعني شيئا.

3- استثمار الأفلام: أما التجارة الداخلية للعروض السينمائية فهي في المقابل تونسية خالصة منذ أكثر من عشر سنوات. وتتولى ذلك الشركة الوطنية (ساتبك) أو شركات خاصة أخرى، فتوزع الأفلام على شبكة من الصالات تضم 73 دارا للسينما تعرض أفلاما 35 مم، و37 دارا للأفلام قياس 16 مم. يضاف إلى ذلك حركة استثمار (غير تجارية) أو (ثقافية)، لأفلام 16 مم، وهي حركة ناشطة ومتطورة نسبيا بالقياس إلى الحركة التجارية، ذلك أن عدد المشاهدين لهذا النشاط اللاتجاري لا يقل عن أربعة ملايين مشاهد سنويا، بينما لا يتعدى عدد المشاهدين للأفلام التجارية سبعة ملايين مشاهد سنويا.

أن أهمية هذا النشاط السينمائي الثقافي في تونس بالنسبة إلى البلاد

الأفريقية الأخرى، وكذلك التأثير العميق الذي يمارسه على الطبقات المستنيرة للشعب التونسي من تلاميذ وطلاب وجامعيين ومعلمين وأجهزة إدارية فنية، كل ذلك يدعونا إلى تعداد العوامل الرئيسية لما يتصف به هذا القطاع من نشاط ومن ديناميكية واستمرار ونجاح. أن أول مؤسسة (للثقافة السينمائية) التي يعود إليها الفضل في ازدهار هذا النشاط الثقافي في تونس هي على التأكيد مؤسسة (الاتحاد التونسي للأندية السينمائية) وقد تأسس هذا الاتحاد سنة 1950 و يضم الآن 50 ناديا سينمائيا تنتشر في جميع بقاع الجمهورية التونسية وتمتد حتى اصغر قرية. و يعود إلى هذا الاتحاد أيضا الفضل في إصدار أول مجلة أفريقية للنشاط السينمائي وهي (نوادي السينما) (أصدرها طاهر شريعة سنة 1958 عندما كان رئيسا للاتحاد التونسي للأندية السينمائية)، وتبع هذه المجلة مجلات عدة إقليمية مثل (الشاشة) و(السينما الثقافية) و(الأنيس) أو مجلات على مستوى الجمهورية مثل (المسرح والسينما)،و يعود الفضل بالطبع أيضا إلى الاتحاد التونسي للأندية السينمائية في تكوين الميول السينمائية عند غالبية الشبيبة التونسية بعد الاستقلال، وتبع ذلك أعداد معظم العناصر التي يحتاجها الجهاز السينمائي من سينمائيين وفنيين وهواة يمارسون نشاطهم الآن، كما أن وجود المؤسسات التونسية الأخرى التي تعنى بالثقافة السينمائية مدين أيضا وبصورة غير مباشرة إلى هذا الاتحاد، وينطبق ذلك بشكل خاص على إدارة السينما في وزارة الثقافة وعلى الاتحاد التونسي للسينمائيين الهواة (المؤسس سنة 1962 والذي نظم المهرجان الدولي لأفلام الهواة) كما ينطبق على تأسيس (المكتبة السينمائية التونسية) ذات العروض الكلاسيكية التي انقطعت منذ سنة 1953، حتى (مهرجان قرطاج الدولي للأيام السينمائية) وهو أهم ظاهرة سينمائية نظمت في القارة الأفريقية، حتى هذا المهرجان مدين للاتحاد التونسي للأندية السينمائية الذي قدم إليه مؤسس هذه التظاهرة وأمين سرها العام وقانونها ولائحتها الداخلية.

4- إنتاج الأفلام: لم يبدأ إنتاج الأفلام إلا بعد استقلال تونس سنة 1956 عن طريق أفلام قصيرة، أما إنتاج الأفلام التونسية الطويلة المخصصة للاستثمار التجاري فقد بدأ أواخر سنة 1966 بفيلم (الفجر) لعمر خليفة، وقد تجمد هذا الإنتاج حول معدل سنوي لا يتجاوز الفيلمين الطويلين،

وذلك بفضل المساعدات المباشرة المقدمة من وزارة الثقافة إلى الشركة الوطنية(ساتبك)، والنصف الآخر نتيجة (الإنتاج المشترك التونسي الأجنبي).
ومن الأفلام التونسية الطويلة:

-الفجر لعمر خليفة -1966
-المتمرد لعمر خليفة-1968.
-المختار لصادق بن عائشة -1968.
-خليفة الأقرع لحمودة بن حليمة -1969.
-قصة بسيطة جدا لعبد اللطيف بن عمار-1970
-الموت الكدر لفريد بو غدير وكلود دانا-1969-1970.
-أم عباس لعلي عبد الوهاب -1970.
-العلاقة لعمر خليفة -1970.
-تحت مطر الخريف -لأحمد خشين.
-علي الدوجي لحاتم بن ميلد وفريد بو غادير وحمودة بن حليمة -1971.
-وغدا لإبراهيم باباي -1971.
-يسرى لرشيد قرشير-1971.

وهذا الإنتاج الفني للسينما التونسية يعتمد على سوق داخلية محدودة جدا وضعيفة المردود وتنوء بنظام مالي سيء موروث عن الاستعمار ومازال يفتقر إلى الحد الأدنى من السوق الخارجية حتى لا يرقد بفاعليته وتقدمه إلى العدم.

10 السينما في ليبيا

في عالما 1951 نالت ليبيا استقلالها[1]، ومع ذلك فقد ظل سوق العروض السينمائية فيها تابعا لإيطاليا على نحو لا نجد له مثيلا إلا في الدول الواقعة تحت الحكم الاستعماري، ففي كل عام كانت دور العرض التي يبلغ عددها حوالي ثلاثين دارا تعرض حوالي خمسين فيلما مصريا وأربعين فيلما إيطاليا، وعشرة أفلام أو أكثر من الأفلام الأمريكية، وغيرها من أفلام الدول الغربية. وكانت الأفلام الإيطالية تعرض باللغة الإيطالية دون ترجمة عربية، وفي دور عرض مخصصة للأجانب فقط. كما فرض آنذاك على جميع دور العرض أن تعرض يوم الأحد أفلاما إيطالية.

ففي عام 1966، مثلا، كان في طرابلس 13 دارا للعرض منها تسع للأجانب أربع للمواطنين الليبيين. وحتى قيام ثورة الفاتح من أيلول «سبتمبر» عام 1969 لم تعرف ليبيا الإنتاج السينمائي القومي عدا الجريدة التي كانت تصدرها الحكومة منذ عام 1955.

وقد ظهرت السينما الليبية وتطورت خلال مرحلتين أساسيتين:

الأولى منهما تقع خلال الفترة التي بدأت بعام 1963 تقريبا حتى بداية تاريخ إنشاء المؤسسة العامة

للخيالة الليبية في عام 1973. حيث بدأت المرحلة الثانية التي تستمر حتى الآن، كانت الأشرطة المنتجة خلال المرحلة الأولى من نوع الأشرطة التسجيلية مقاس 35 مم بعضها ابيض واسود والبعض الآخر ملون، وقد تم إنتاجها عن طريق جهود بعض الشباب العربي الليبي المتحمس والهاوي لهذا الفن، ولم يكن يزيد عددهم خلال بداية تلك المرحلة عن عدد أصابع اليدين. و يقدر عدد الأشرطة التي أنتجت خلال المرحلة الأولى بحوالي سبعين شريطا تسجيليا مختلفا، صادف بعضها نجاحا فنيا مرموقا. مع بداية عام 1970 بدئ في إنتاج مجموعة من الأشرطة السينمائية التعليمية بلغ عددها ستة أشرطة تعليمية مختلفة.

في عام 1971، أي بعد قيام ثورة الفاتح من سبتمبر بدا تطور كبير في مجال النشاط الخيالي عندما أنشأت أمانة الأعلام والثقافة إدارة الإنتاج السينمائي)، وجهزت بأحدث الآلات والأجهزة والمعدات اللازمة للإنتاج فضلا عن إنشاء معمل حديث لتحميض وطبع أشرطة الخيالة مقاس 35 مم، 16 مم ابيض واسود، أما الأشرطة الملونة فكان يتم تحميضها وطبعها بالخارج، وكان من إنجازات تلك الإدارة قيامها بإنشاء وتجهيز مكتبة وسجل خاص للأشرطة السينمائية، جمعت فيه بعض الأشرطة التسجيلية التاريخية التي صورت في ليبيا أبان الغزو والاحتلال الإيطالي بواسطة بعض شركات السينما الأجنبية، و يرجع تاريخ تصوير بعض هذه الأشرطة إلى عام 1911 وقد أفادت هذه الأشرطة كثيرا في إنتاج بعض الأشرطة التسجيلية الناجحة من نوع الأشرطة المجمعة، ونذكر منها شريط «كفاح الشعب العربي الليبي ضد الاستعمار»، الذي انتج في عام 1973.

قفزت صناعة السينما في الجماهيرية قفزتها الكبرى في طريق النمو والارتقاء بصدور قانون إنشاء«المؤسسة العامة للخيالة» بتاريخ 1973/12/13[2] لتنتقل السينما الليبية بذلك إلى مرحلتها الثانية التي تعد نقطة التحول والانطلاق إلى عالم السينما الرحب.

أنشأت المؤسسة العامة للخيالة معملا حديثا للصوت مجهزا بأحدث الأجهزة والمعدات اللازمة للتسجيلات الصوتية 35 مم، 16 مم ضوئي ومغناطيس وقاعة حديثة للمكياج والعرض، فضلا عن أجهزة المونتاج والتوليف لمصورة والصوت وأحدث معدات وأجهزة التصوير والإضاءة.

في خلال الفترة من نيسان 1974 إلى نيسان 1979، تم إنتاج حوالي 134 شريطا تسجيليا متنوعا، إلى جانب بعض أعداد من مجلة الخيالة المصورة تضمنت أعدادا خاصة على مستوى التوزيع العالمي. كما تم خلال ذلك أيضا إنتاج 7 أشرطة روائية طويلة بعضها إنتاج مشترك، كما حصل بعضها على جوائز دولية.

في حزيران 1979 بدئ في إنتاج أول شريط روائي طويل على مستوى الإنتاج العالمي الضخم تتولاه أيد عربية ليبية خالصة وتدور أحداثه حول «معركة تاقرفت» وهي إحدى معارك الجهاد الليبي مع الاستعمار.

في 21 تمور 1979 صدر قرار اللجنة الشعبية العامة بالجماهيرية بإنشاء الشركة العامة للخيالة لتصبح الجهة المختصة والمسؤولة عن كل ما يتعلق بالنشاط الخيالي من إنتاج وعروض واستيراد وتوزيع وتسويق الأشرطة، وقد ضم إليها جميع دور العرض بالجماهيرية.

تضم الشركة العامة للخيالة حاليا 14 مخرجا، منهم تسعة في بعثات خارجية، و 12 مصورا منهم أربعة في بعثات خارجية، ومجموعة من الفنيين والمساعدين والأخصائيين وغيرهم، حيث يبلغ عدد العاملين بالشركة حاليا حوالي 254 موظفا.

يبلغ عدد الدارسين والمتدربين حاليا بالخارج على مختلف فنون الخيالة 22 دارسا ومتدربا موزعين على جامعات ومعاهد إيطاليا وبريطانيا و يوغسلافيا وأمريكا.

في مجال إثراء المكتبة العربية في فنون الخيالة، أصدرت المؤسسة وأسهمت في إصدار كتب مختلفة، تسهم بها بنصيب ني سد النقص الذي يسود المكتبة العربية والأفريقية في مجال السينما.

تعمل الشركة العامة للخيالة على تنفيذ مشروع «مجمع الخيالة» الذي يشتمل على كل ما تحتاجه صناعة الخيالة من قاعات ومعامل ووحدات وأقسام مختلفة وتجهيزها بأحدث الأساليب والمعدات والأجهزة، كما يضم المجمع مركزا للتأهيل والتدريب على كافة فنون الخيالة، وقد تم أعداد الرسومات الهندسية لمنشآت المشروع، والحصول على قطعة الأرض اللازمة لذلك وتبلغ مساحتها حوالي 17 هكتارا، وقد ادرج تنفيذه ضمن خطة التنمية.

يبلغ عدد دور العرض بالجماهيرية حاليا حوالي 53 دار عرض مختلفة،

متوسط عدد مقاعدها واحد وثلاثون ألف مقعد، ونسبة شغل المقاعد حوالي 60٪ ومتوسط عدد الحفلات 2، ومتوسط عدد المترددين 948, 984, 12 سنويا بنسبة تردد 5, 6.

يبلغ عدد دور العرض الجديدة الجاري إقامتها بمختلف مناطق الجماهيرية ضمن خطة 80/76 عدد 35 دارا للعرض.

يقول رومانو كاليزي حول السينما الليبية:[3]

تعمل في ليبيا 35 دار عرض سينمائي مجموع مقاعدها 23230 مقعدا أي بمعدل 1, 9 لكل مئة شخص، تلامس الحد الأدنى الذي حددته «اليونسكو» وفي عام 1961 قدرت الإيرادات بمجموع قدره 3 ملايين أي بمعدل (2, 5).

يبلغ ثمن البطاقة 15 قرشا ليبيا، منها15٪ تعود إلى الخزينة والباقي إلى المستثمر، وقد بلغت عائدات فيلم متوسط الجودة ما يقارب من 700-800 ليرة ليبية أسبوعيا.

إن الجمهور على حد قول مستثمري طرابلس الغرب يفضل بصورة عامة أفلام المغامرات يحدوه مع ذلك ميل إلى الأفلام الاستعراضية والأفلام العلمية الخيالية وبعض الأفلام الإيطالية ذات الطابع الخاص، وهذا الجمهور يتأثر بالصحافة المصرية في حين أن الإيطاليين المقيمين يكتفون بالنقد السينمائي الوارد في الصحف الإيطالية.

أما عن الإنتاج فكما قلنا، لم تكن هناك صناعة للسينما في ليبيا قبل عام 1952 وما انتج فيها من أشرطة كان مجرد تسجيل بالصورة لبعض المشاهد الأثرية والسياحية وتصوير بعض الأشرطة الوثائقية عن الحرب الليبية-الإيطالية وعن الحرب العالمية الثانية التي دارت رحى بعض معاركها الشهيرة على ارض ليبيا.

وتقول الدراسة التي صدرت عن الوضع الراهن للسينما في الوطن العربي[4] أن الخطوة الأولى لصناعة السينما في ليبيا بدأت في منتصف عام 1968، حيث بدأ التفكير جديا في تكوين نواة للسينما، وذلك بشراء معدات وآلات للتصوير المتحرك، كما بدئ في الأعداد لتكوين الكوادر الفنية اللازمة، وذلك بإرسال بعض الشباب في بعثات إلى الخارج للتدرب على فنون السينما ثم العودة إلى الوطن للعمل في هذا المجال.

وبعد الثورة، بدأ الاهتمام الجدي والفعال لخلق صناعة سينمائية تواكب

مرحلة التحول الثوري، وقد جلب لهذا الغرض جميع ما يلزم لصناعة سينما متطورة وذلك من المعدات والآلات، وقد أعقب ذلك إنشاء «إدارة الإنتاج السينمائي» عام 1971 بحيث تكون تابعة لوزارة التربية والإرشاد القومي، و بدأت هذه الإدارة في تكوين الأقسام والوحدات المتخصصة في الإنتاج.

وقد استطاعت هذه الدائرة إنتاج العديد من الأشرطة التسجيلية والثقافية في مجالات الزراعة والصناعة والصحة ومشاريع خطة التحول في ليبيا مثل أفلام «رسالة من ليبيا» و«كفاح شعب».

وكان اتجاه السينما الليبية في تلك الفترة يتركز على تصوير الأشرطة التسجيلية والثقافية إلى أن أنشئت «المؤسسة العامة للخيالة» عام 1973،حيث بدأت هذه المؤسسة في التفكير الجدي بإنتاج أشرطة روائية، قصيرة وطويلة، وبإنشاء هذه المؤسسة تصبح السينما في ليبيا، واستيراد الأشرطة السينمائية وتوزيعها وعرضها خاضعا للقطاع العام، ومن الأفلام الليبية التي أنتجت:

-انتفاضة شعب -إخراج احمد الطوخي عام 1970.

-البيت الجديد -إخراج الهادي راشد عام 1971 وهو عن الثور الزراعية.

-الطريق، فيلم روائي متوسط الطول، إخراج يوسف شعبان عام 1973، وفيه يعبر ببساطة عن صعوبة الحياة في القرى الجبلية البعيدة عن المدن، والتي تكاد تخلو من كل الخدمات، ثم تأثير الثورة على الحياة في تلك القرى، والمتمثل في إنشاء الطرق وتيسير الخدمات.

أما عن استيراد الأفلام الأجنبية فكان غير عدد المعالم قبل إنشاء المؤسسة العامة للخيالة، كانت شركات القطاع الخاص تحتكر استيراد الأشرطة بجميع أنواعها وكانت الدولة تستورد فقط بعض الأشرطة التعليمية والثقافية.

أما عن أندية السينما، فلا يوجد في ليبيا أندية سينمائية ما عدا «منتدى الخيالة» التابع للمؤسسة العامة للخيالة، وقد انشىء هذا المنتدى في عام 1974 ويؤمه بعض الهواة والمحترفين في الفنون، وليس لديه أعضاء منتسبون، ويتركز معظم نشاط هذا المنتدى في الوقت الحاضر في مجال صناعة السينما، وتعرض في هذا المنتدى بعض الأشرطة التسجيلية، وخاصة تلك التي تم إنتاجها من قبل المؤسسة العامة للخيالة، كما تعرض أحيانا بعض الأشرطة الروائية.

والى جانب هذا تعقد في المنتدى بعض الندوات أو تلقى فيه بعض

المحاضرات من قبل الخبراء المختصين في فن السينما، والذين تدعوهم المؤسسة لزيارتها بين حين وآخر، كما تبذل المؤسسة جهدا كبيرا في تشجيع الجماهير لتكوين نواد وجمعيات هواة السينما بغية خلق وعي ثقافي سينمائي بين جماهير الشعب، وهي تعلن انها على استعداد لتقديم كل المساعدة، وخاصة تزويد هذه النوادي بالأشرطة ومعدات العرض مجانا، أو بسعر رمزي.

نتيجة لهذا السعي تكونت أول جمعية لهواة السينما في عام 1976، وتضم، هذه الجمعية حوالي مئة منتسب، وتعقد الجمعية لقاءات أسبوعية تعرض فيها بعض الأشرطة التسجيلية والوثائقية، وبعد العرض يتناقش الأعضاء حول العرض، كما تعقد الجمعية في بعض الأحيان ندوات تناقش فيها مختلف جوانب فن السينما.

وقد شعرت المؤسسة العامة للخيالة في ليبيا بأهمية الأبحاث والدراسات العلمية وتأليف الكتب في مجال السينما، وكلفت بعض المتخصصين والمهتمين بشؤون السينما في أعداد بحوث ودراسات تتعلق بالمجالات المختلفة في فن السينما، ومن منشوراتها في هذا المجال:

1-الخيالة ونشر المعرفة في المجتمع العربي الليبي، للدكتور حسن حمدي الطوبجي.

2-دور الخيالة في تربية النشء في المجتمع العربي الليبي، للدكتور حسن حمدي الطوبجي.

3-الخيالة وتعديل السلوك الاجتماعي، للدكتور علي الحوات.

4-الخيالة كقيمة ثقافية للدكتور سامي سمعان تادريس.

5-مركز توثيق الأعمال الخيالية، للأستاذ ميلاد العقربان.

6-حلقة الخيالة في الوطن العربي، وتضم جميع بحوث هذه الحلقة التي عقدت في طرابلس -ليبيا-بين 21-28 حزيران من عام 1975.

11 السينما في الكويت

الحديث عن السينما في الكويت يقود رأسا إلى الحديث عن التجارب المتقدمة التي حققها المخرج الكويتي خالد الصديق في هذا المجال، وهي فيلم «بس يا بحر» وفيلم «عرس الزين» وعن هذه السينما نقدم المعلومات التالية[1]:

ما من شك بان الفضل الكبير في تأسيس السينما الروائية الكويتية تعود للفنان خالد الصديق وفيلمه الأول -بس يا بحر-والذي جاء بعد عدة أعمال قصيرة. وقد كان ولا يزال تلفزيون الكويت ومراقبة السينما بالذات صاحبة اليد الطولي في دعم الحركة السينمائية الوليدة في الكويت، وذلك حينما أتاحت الفرصة أمام العديد من المواهب لتقديم ما لديها، فكانت تجارب الصديق والسنعوسي وعبد الوهاب سلطان وعبد الله المحيلان التي تحمل أعماله الكثير من القلق والرغبة والقلق للعطاء.

ولعل احتكاك المخرج خالد الصديق بالعديد من السينمائيين العالميين، وخصوصا أثناء دراسته في الولايات المتحدة، كانت دافعا قويا إلى إستمراريته، حين قدم فيلمه الروائي الثاني عن قصة الأديب السوداني الطيب صالح «عرس الزين» والذي يعتبر نقطة تحول في صناعة السينما السودانية.

وثمة ملاحظة حول نقطة ارتكاز أساسية في التعامل مع الحرفة السينمائية إلا وهي عدم وجود الوعي الجماهيري لأهمية وجود سينما كويتية، تناقش قضايا وهموم الإنسان الكويتي والعربي، هذا بدوره يؤدي إلى حالة من عدم الثقة، مما يضطر رأس المال الكويتي إلى الانسحاب، وعدم خوض التجربة الإنتاجية في السينما.

وفي الجانب الآخر، عدم وجود النضوج الفكري بالنسبة لبعض السينمائيين (إلاماندر) ولهذا تأتي بعض التجارب مشوشة، أو خالية من أية أبعاد وتطلعات فكرية تقدمية.

من هذه المنطلقات تأتي الصعوبة في إيجاد حركة سينمائية كويتية إضافة لنقص الكوادر والمعامل الفنية، ولهذا يكلف الفيلم الكويتي أضعافا مضاعفة من اجل إنتاجه.

وتبقى بعض الاجتهادات الفردية، التي تدعو إلى التفاؤل ولكنها تبقى اجتهادات فردية بحاجة ماسة إلى التأكيد والدعم، ومؤخرا فرغ المخرج الكويتي الشاب هاشم محمد من تصوير الفيلم الروائي الكويتي الثاني بعنوان-الصمت -عن قصة عبد الرحمن الضويحي وبطولة مجموعة من نجوم المسرح، والفيلم يتحدث عن كويت الأربعينات.

كما يعمل الصديق مع مجموعة من الفنانين الإيطاليين لإنتاج مجموعة أعمال. روائية مشتركة.

ويبقى سؤال: ما مدى إمكانية قيام صناعة سينمائية كويتية؟

ونقول: لا شك بأن الحذر الذي يمارسه رأس المال الكويتي هو المعوق الوحيد أمام مثل هذه الصناعة التي من شأنها تسليط الضوء حول العديد من المظاهر الإنسانية والحياتية التي تعيشها المنطقة.

أما عن المخرجين الكويتيين السينمائيين فأشهرهم:

- خالد الصديق -عبد الله المحيلان -توفيق الأمير-محمد الخراز-عبد المحسن الخلفان-إبراهيم اشكناني-د. نجم عبد الكريم-محمد ناصر السنعوسي-هاشم محمد.

* وحول هذا الموضوع يقول مخرج برنامج «عالم السينما» في التلفزيون الكويتي[2]:

لا يكفي وجود بعض الفنانين المتخصصين لخلق صناعة سينمائية فالمسألة

تحتاج لفترة من الاختبار لكي توجد لدى الممول قناعة بضرورة وجود سينما في الكويت. وهذا ما يعانيه بعض الفنانين وخاصة المخرجين على قلتهم وهذا ما يصرحون به أيضا، ويبدو أن معظم المهتمين بالسينما من الممولين يكتفون حاليا بالأعمال الفنية ومنها الأعمال السينمائية، واعتقد أن الأخ خالد الصديق يستطيع أن يجيب على هذا السؤال بشكل أوضح وأوسع. كما أود أن أؤكد على ناحية هامة وهي أن تلفزيون الكويت يغطي بعض النقص، وأرشحه ليكون المساهم الفعال في بناء السينما وتطويرها في الكويت.

* وفي نشرة مهرجان دمشق طرحت على خالد الصديق، ضيف المهرجان أسئلة حول هذا الموضوع أجاب عليها كما يلي[3]:

* السؤال الذي يطرح نفسه بالنسبة للسينما الكويتية لماذا لا نرى غير خالد الصديق في عالم السينما في القطر الكويتي؟

** الأسباب عديدة بعضها يتعلق بالخبرة وبالإمكانات. واهم ما في الأمر الحماس للعمل السينمائي، توجد الآن بعض المحاولات في تلفزيون الكويت ولكن الأمر يحتاج إلى وقت، أن بداية أي عمل يبدأ بواحد ثم يتحمس له الآخرون وأرجو أن تكون بدايتي حماسا للآخرين.

* هل تعني أن الدوافع الذاتية هي المؤثر الأساسي؟

** أنا شخصيا مدمن وعاشق للسينما واعتقد أنني لن أعيش بدونها، وأظن أن هذا الحب الكبير جعلني اقتحم عالم السينما قبل غيري.

* وهل وجدت العمل السينمائي سهلا لتتعلق به بهذا الشكل؟

** لقد تعرضت لصعوبات كثيرة وخاصة في مجال التوزيع، وهذه الصعوبات يتعرض لها كل سينمائي جاد.

*كيف يمكن تجاوز هذه الصعوبات ؟

** بعض السينمائيين تجاوزوا هذه الصعوبات بسبب وجود مؤسسات سينمائية تابعة للدولة. ولذلك أرى أن الحل يكمن في تبني الجهات المسؤولة للمواهب السينمائية الجادة.

* لماذا لم نر عملا لخالد الصديق عن كويت اليوم؟

** عندما يأتي الوقت المناسب سيظهر هذا الفيلم.

* وعن دور العرض نقول:

** يبلغ عدد دور العرض في الكويت 14 دارا تملكها الشركة الوطنية

للاستيراد والتوزيع والعرض التي أنشئت عام 1954. وهناك قسمان للسينما يتبعان للدولة أولهما قسم السينما في وزارة الأعلام الذي تأسس عام 1950 في وزارة المعارف، ثم انتقل إلى وزارة الشؤون الاجتماعية عام 1959، ثم إلى وزارة الأعلام عام 1961، والثاني قسم السينما في التلفزيون الذي تأسس عام 1961، لم يملك 3 بلاتوهات ومعملين 16 و35 مم ابيض واسود وألوان.

وهناك عدد من الشركات الخاصة للإنتاج السينمائي أهمها شركة أفلام الصقر التي أنتجت أول فيلم روائي كويتي عام 1972، وهو فيلم «بس يا بحر» الذي أتنتجه وأخرجه خالد الصديق مؤسس الشركة والذي يعبر عن الحياة في الكويت قبل اكتشاف البترول حين كان المجتمع يعتمد في اقتصادياته على صيد اللؤلؤ.

ولقد لقى فيلم «بس يا بحر» تقديرا كبيرا من النقاد. وفي عديد من المهرجانات الدولية. وفي عام 1977 قدم خالد الصديق فيلمه الروائي الطويل الثاني «عرس الزين» عن رواية الكاتب السوداني الطيب صالح، وعرض الفيلم لأول مرة في مهرجان الفيلم العربي بباريس حيث فاز بالجائزة الكبرى. وبقدر ما يعبر الطيب صالح في روايته عن جوهر الواقع السوداني كما يراه، بقدر ما يعبر خالد الصديق في فيلمه عن جوهر هذه الرواية التي تصور حياة الزين الشاب الأسطوري الذي ولد وهو يضحك، وفقد كل أسنانه وهو يحلم، وعاش حياته نصف ابله، ونصف عبقري، تحبه نساء القرية ويفتحن له كل الأبواب حتى يتزوج البنات، ويكرهه شبابها الذين يعيشون خلف هذه الأبواب ويحلمون بالبنات[4] ويؤكد خالد الصديق في فيلمه الجديد موهبة كبيرة، وكفاءة عالية، وقدرة على المساهمة الخلاقة في تطوير السينما العربية. و يكشف عن مواهب العديد من ممثلي وممثلات السودان، وخاصة علي مهدي في دور الزين، وتحية زروق في دور نعمة التي يحبها الزين، ويتزوجها في النهاية، وتحتفل القرية كلها بعرسه.

وعن فيلمه الجديد اصدر خالد الصديق كتابا عن يوميات إنتاج الفيلم الذي استغرق أعداده اكثر من عامين.

** على أننا إذا عدنا إلى المحاولات الأولى يمكن اعتبار سنة 1946 أول بداية لتاريخ صناعة السينما في الكويت، حيث انتج شريط تسجيلي لسمو أمير الكويت المرحوم الشيخ احمد الجابر الصباح وهو يفتتح صمام مضخة

النفط معلنا تحميل أول شحنة من نفط الكويت للخارج، وكانت تلك اللقطة إحدى لقطات شريط تسجيلي بعنوان «النفط في الكويت» الذي يروي جانبا من حياة الكويت في تلك الفترة.

وفي عام 1950 انتج شريط آخر عن صناعة النفط أيضا، وكان يركز في بعض جوانبه على معالم الحياة في الكويت بعد أربع سنوات لهن استغلال النفط تجاريا.

وقد أنشأت وزارة التربية عام 1950 قسما «للسينما والتصوير» ومنذ سنة 1954 دخلت مرحلة الإنتاج حيث أنجزت خلال عدة سنوات حوالي 60 شريطا تعليميا وتسجيليا مثل «التعليم في الكويت» وأشرطة أخرى للتوعية الجماهيرية عن العادات الصحية وغيرها.

بالإضافة إلى وزارة التربية بدأت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل منذ عام 1959 في إنتاج الأشرطة السينمائية، إذ أن الوزارة كانت تشرف إشرافا مباشرا على النشاط المسرحي، والفنون الشعبية، ونتيجة لذلك فقد حققت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل بعض الخطوات الإيجابية في سبيل صناعة السينما في الكويت، ففي خلال ثلاث سنوات أنتجت أشرطة سينمائية عن «تقاليد الزواج» و«الغوص» بالإضافة إلى أعداد من الجريدة المصورة الناطقة التي تعرض مرتين في الأسبوع، كما وضعت الوزارة خطة لإنشاء ستديو مزود بالأجهزة والمعدات اللازمة لتكوين صناعة أشرطة سينمائية، أخبارية وتسجيلية، لكن على نطاق ضيق، كما تعاقدت مع بعض الفنيين من ذوي الاختصاص للقيام بإنتاج أشرطة قصيرة.

ومع بداية عام 1961 توقفت وزارتا التربية والشؤون الاجتماعية والعمل عن الإنتاج وانتقلت مسؤولية العمل السينمائي إلى وزارة الأعلام«الإرشاد والأنباء سابقا» وقد قام قسم السينما في الوزارة بإنتاج بعض الأشرطة الإعلامية مثل اليوم المشهود وهو عبارة عن تسجيل للاحتفال بيوم الاستقلال.

ومنذ عام 1964 انتقل «قسم السينما» بوزارة الأعلام لينضم إلى قسم السينما بالتلفزيون، وبدأت الحركة السينمائية تدخل مرحلة اكثر تطورا، وتم إنتاج عدد من الأشرطة التسجيلية والإعلامية التي غطت معظم نواحي النشاط والحياة الاجتماعية في الكويت بالإضافة إلى تغطية جميع الأخبار الهامة في الدولة.

إلا أن أهم وابرز الخطوات في مجال صناعة السينما في الكويت-بعد أعمال خالد الصديق-كانت الخطوة التي تمت عام 1965 حيث انتج أول شريط درامي قصير يحمل اسم «العاصفة»، وهو أول شريط اشتركت به الكويت في المهرجان العالمي الذي أقيم في الإسكندرية، وهو «مهرجان التلفزيون العربي الرابع» في سنة 1965، كما أنتجت في عام 1966 أول شريط تسجيلي اشتركت به الكويت في مهرجان عالمي في براغ وحاز على شهادة تقديرية، ثم توالي بعد ذلك إنتاج الأعمال التسجيلية والدرامية.

وتحتكر الشركة الوطنية للسينما استيراد الأشرطة الأجنبية، أما الطريقة المتبعة في الكويت لاستيراد الأشرطة الأجنبية فهي أن تتقدم شركات التوزيع والعرض إلى الشركة الوطنية للسينما بعروض من الأشرطة المطلوبة، أو أن هذه الشركة تطلب الأشرطة الذائعة الصيت، والتي يعرف مضمونها مقدما، ويتم اختيار الأشرطة عن طريق لجنة مراقبة مكونة من: رجل دين، ورجل تربية وتعليم، ومسؤول رقابة في وزارة الأعلام، وتستبعد الأشرطة التي لا تحمل مضامين إنسانية، أو لا تتفق مع تقاليد البلد أو التي تمس الدين الإسلامي الحنيف، أو التي تحمل آراء سياسية وعنصرية فيها خطورة على مشاهديها، كما تحذف بعض المشاهد التي ترى اللجنة عدم صلاحيتها موضوعيا وأخلاقيا.

وهناك عشرات الأفلام التسجيلية، التي أنتجت في الكويت، أما الفيلم الروائي «الصمت» إنتاج احمد العامر وإخراج هاشم محمد وبطولة خالد النفيسي واحمد الصالح وحياة الفهد فيعتبر بدوره فيلما كويتيا متكاملا في الإنتاج والإخراج والتمثيل بالإضافة إلى انه مستمد من البيئة الكويتية، إذ يرصد قصة حب والتقاليد التي تقف في وجه أبطال القصة.

12 السينما في السودان

أنشئت أول وحدة لإنتاج الأفلام في السودان في عام 1949، وهي مكتب الاتصالات العام للتصوير السينمائي الذي اقتصر إنتاجه على الأفلام الدعائية وجريدة نصف شهرية، وكان هذا الإنتاج خاضعا لسلطات الاستعمار البريطاني.

وعندما استقل السودان عام 1956 كان عدد دور العرض 30 دارا وبعد ثورة 25 آيار 1970 تم تأميم الاستيراد والتوزيع وإنشاء مؤسسة للسينما باسم مؤسسة الدولة للسينما تتبع وزارة الأعلام والثقافة، ولكن التأميم لم يشمل دور العرض التي وصل عددها إلى 55 دارا.

والى جانب بعض دور العرض التي وصل عددها إلى 55 دارا تملك المؤسسة سيارة سينما، كما أن هناك وحدتين للوسائل السمعية البصرية بوزارتي التربية والتعليم والزراعة والري، وحتى الآن اقتصر إنتاج المؤسسة على الأفلام التسجيلية والقصيرة بمتوسط عشرة أفلام في السنة.

وقد جرت أول محاولة لإنتاج فيلم روائي طويل عام 1970، وهو فيلم (آمال وأحلام) إنتاج وإخراج إبراهيم الملس. وقام بالمحاولة الثانية أنور هاشم الذي تخرج من المعهد العالي للسينما بالقاهرة عام

1971 عندما أنتج وأخرج فيلم (شروق) عام 1974. وفي العاصمة الخرطوم جمعية فيلم يبلغ عدد أعضائها 200 عضو وتقدم عرضا واحدا كل شهر.

وتقوم (مصلحة السينما الحكومية) كل سنة بإنتاج خمسة عشر شريطا وثائقيا وتربويا كما تملك هذه المصلحة خمس عشرة آلة عرض، كما توجد سينما متنقلة موضوعة في إحدى عربات القطار وتعرض في هذه العربة أشرطة ثقافية وأشرطة توعية صحية وزراعية، يحضرها سكان مختلف القرى المجاورة لتلك المحطة.

توجد 25 مدرسة مجهز كل منها بآلة عرض سينمائي وتقام حفلات في هذه المدارس تعرض فيها أشرطة تربوية بصورة منتظمة. والمعروف أن وزارة الثقافة والأعلام في السودان تضم مصلحتين لهما علاقة بالسينما:

- مصلحة الأعلام و يتبعها «الإنتاج السينمائي»
- مصلحة الثقافة ويتبعها قسم السينما حيث يعمل عدد من المخرجين الجدد المتخرجين.

و يمتلك «الإنتاج السينمائي» الإمكانات المادية للعمل ؛ المعدات والمعامل والفيلم الخام وعددا من الفنيين الذين تكونت خبرتهم نتيجة الممارسة والعمل لفترات طويلة وليس نتيجة الدراسة والتحصيل. وهكذا نجد أن الأفلام التي أنتجت منذ بداية الخمسينات حتى الآن ليس بينها سوى فيلمين أو ثلاثة تنطوي على محاولات جادة لأن تكون السينما تربية للناس وتعالج مشاكلهم.

لقد تم التركيز على السينما التسجيلية دون الروائية، ومن المحاولات التسجيلية الجادة في السينما السودانية فيلم «الطفولة المشردة» الذي يعالج مشكلة الأطفال الذين يتزحون من الريف إلى المدينة، ويجدون أنفسهم غير قادرين على الانسجام معها فيقعون فريسة الانحرافات كالسرقة وغيرها.

الفيلم من إخراج محمد إبراهيم وقد أخرج بعد الاستقلال أي بين عامي 1956-1957، ثم حقق فيلما آخر في. هذا الاتجاه هو فيلم «المنكوب» وقد صوره المصور السينمائي السوداني جاد الله جبارة، ولكن اكثر الأفلام التسجيلية كانت عن النشاط الحكومي الرسمي وإنجازاته دون أن تحمل أية توعية خاصة أو معالجة سينمائية فنية متميزة، بدليل أن المخرج إبراهيم شنات -الذي تخرج عام 1964 بعد أن درس السينما في ألمانيا الديمقراطية

-حاول أن يحقق أفلاما تسجيلية خارج هذا الإطار الرسمي ففشل بسبب الإجراءات الروتينية.

كان السينمائيون السودانيون الجدد قد بدأوا يطرحون بعد عام 1967 شعار إحلال الفكر محل الإثارة،[1] وفي تلك المرحلة بدأ نشاط ثقافي واسع في جامعة الخرطوم حيث تشكل مسرح سمي «بجماعة المسرح الجامعي» وأسس ناد سينمائي وفرق للفن الشعبي، مما شجع عددا آخر من الشبان السودانيين على السفر إلى الخارج ودراسة السينما والمسرح دراسة متخصصة. ومن هؤلاء: سامي الصاوي الذي درس في معهد الفيلم البريطاني بلندن، ومنار الحلو، والطيب مهدي، اللذان درسا التصوير في رومانيا، وسليمان نور الذي درس على السينمائي التسجيلي الكبير رومان كارمن وتخرج من معهد السينما في موسكو عام 1979. كانت لدى هؤلاء الشباب إرادة صنع سينما تسجيلية حقيقية مرتبطة بحياة الناس، خاصة أن الأمية في السودان منتشرة بنسبة 85 -90٪.

ومن هنا بدأت تبرز مسألة سينما جديدة، أو بالأحرى بداية جادة لسينما تسجيلية، ولكن ما جعل هذه المحاولة ناقصة هو الروتين بين العاملين بين قسم السينما وبين «الإنتاج السينمائي» الذي يمتلك الإمكانات الفنية بالإضافة إلى تعدد الجهات التي تتحدث باسم السينما وعنها.

بعد 25 أيار 1969 جرى تأميم دور العرض وشركة توزيع واستيراد الأفلام، ووضع ميثاق للسينما ولكنه لم ينفذ، وفشلت مؤسسة السينما في استيراد الأفلام الجيدة، فأكثر ما تستورده أفلام تجارية وأكثرها أفلام هندية.

أما اتحاد السينمائيين السودانيين فقد تأسس في آب عام 1979، و يهدف إلى المساهمة في تحقيق أفلام بالإمكانات المتواضعة المتوفرة.

أما قسم السينما في وزارة الثقافة فقد أنتج فيلمين فقط:

- فيلم «دائر على حجر» من إخراج سامي الصاوي، ويتناول حرفة يدوية في طريقها إلى الانقراض وهي صناعة حجر الطاحون.

- فيلم «أربع مرات للأطفال» من إخراج الطيب مهدي و يعالج مشكلة الأطفال المعوقين.

---

(1) سعيد مراد-السينما السودانية مجلة «الحياة السينمائية» العدد الثامن، كانون الثاني 1981- ص 42.

وفي السودان مجلة سينمائية دورية تصدر كل أربعة أشهر وتهتم بشكل خاص بالمادة السينمائية السودانية، بالإضافة إلى موضوعات السينما في الوطن العربي وفي العالم.

من الأفلام السودانية التي نالت جوائز في المهرجانات فيلم «ومع ذلك فالأرض تدور» للمخرج سليمان النور الذي نال إحدى جوائز مهرجان موسكو الحادي عشر الفضية في مسابقة الأفلام التسجيلية. وللمخرج نفسه فيلم آخر مميز باسم «أفريقيا».

13 الرقابة السينمائية في الوطن العربي

في جميع أrطار الوطن، كما في جميع بلدان العالم رقابة على الأشرطة السينمائية، المنتجة والمستوردة، وإذا كانت أسس ومنطلقات هذه الرقابة تختلف من بلد إلى آخر فإنها بالنسبة لأقطار الوطن العربي تلتقي في عدة نقاط أساسية، وبصورة خاصة بعد أن نالت هذه الأقطار استقلالها ووضعت أسس الرقابة على أساس المصلحة الوطنية والقومية، وهي غير الأسس التي كانت متبعة في عهود الاحتلال الأجنبي.

وقبل أن نستعرض واقع الرقابة السينمائية في الوطن العربي، لا بد من استعراض الملامح العامة لهذه الرقابة في العالم[1] والتي قد تكون مجهولة لدى كثيرين من رواد السينما، بل قد يكون بعضهم يظن أن لا رقابة على الأفلام السينمائية في بعض الدول الغربية مثلا، في حين نقرأ مقالات لاذعة لنقاد في كثير من الصحف الأجنبية، يحمل أصحابها على لجان الرقابة، ويطالب بعضها بإلغاء الرقابة السينمائية، كما حدث في فرنسا في أواخر الستينات عندما أجري استفتاء بين شخصيات من

السينما والصحافة والفن والأدب حول الرقابة، وكادت الآراء. تجمع على ضرورة إلغاء هيئة الرقابة من أساسها، وقد أسست الرقابة على الأفلام في فرنسا خلال الحرب العالمية الأولى على الرغم من أن العمل السينمائي فيها بدأ عام 1895، وتقد أدخلت على أنظمة الرقابة تعديلات كثيرة، و يقوم بالرقابة فيها موظفون يمثلون الوزارات الكبرى بالاشتراك مع ممثلي مختلف الهيئات النقابية ذات الصلة بالعمل السينمائي.

وفي إنكلترا[2] تقوم بالرقابة «الهيئة البريطانية لمراقبة الأفلام» وتمثل أصحاب المهن السينمائية دون أي تدخل من جانب الدولة، ومهمتها منع مشاهد «الدعارة والشتائم»، وتقوم هذه الهيئة بتصنيف الأفلام إلى:

- أفلام آ-للكبار.
- أفلام ب وج للجميع.
- أفلام «رعب» وتضم أفلام الرعب الممنوعة بالنسبة للأطفال، وهذه الأحرف من أجل تنبيه الأسر وتوضع على الإعلانات بصورة إجبارية وان كانت الدولة لا تعاقب المخالفين.

في بلجيكا تطبق صيغة «ممنوع دخول الأطفال» منذ عام 1935 وهناك تفرض عقوبات على المخالفين.

وفي الولايات المتحدة الأمريكية عدة هيئات لممارسة الرقابة السينمائية تنظمها رابطة السينما الأمريكية وتمثل مصالح الشركات السينمائية الكبرى، وهي مكلفة بتطبيق «قانون الإنتاج» الشهير هناك باسم «قانون الحياد»، وتطبق الرقابة بشكل وقائي على مشروعات الأفلام قبل بدء تصويرها ثم بعد انتهاء إنتاج الأفلام.

وتضاف إلى القانون رقابات عديدة أخرى تمارسها كل مدينة وكل ولاية على حدة، وهي رقابة «النوادي النسائية»، وعلى الرغم من جميع هذه الرقابات، فإن السينما الأمريكية تخوض أكثر من غيرها في موضوعات الأجرام والعصابات والعنف والاستعراضات المكشوفة.

أما في الدول الاشتراكية-والاتحاد السوفياتي في مقدمتها-فإن الرقابة تتم عن طريق لجان المبايعات بالنسبة للأفلام المستوردة، ومن قبل المؤسسات الحكومية العامة بالنسبة للأفلام المنتجة محليا. أما في واقع الرقابة السينمائية في الوطن العربي فنجد أن أصول وأسس الرقابة السينمائية

متقاربة، وان كان لبنان اكثر الأقطار العربية تساهلا في هذا المجال.

و يمكن أن نلاحظ أن المنطلقات الأساسية للرقابة تنطلق من مفاهيم دينية وقومية وسياسية وأخلاقية مشتركة، لم يمكن توضيح ذلك من خلال استعراض أسس ومنطلقات هذه الرقابة في عدة أقطار عربية علما بأن أكثر النقاد العرب الذين كتبوا عن واقع هذه الرقابة لم يطالبوا بإلغائها، ولكنهم لم يريدوا لها أن تكون مجرد رصاصة على هيئة مقص، رصاصة طائشة تصيب الفيلم كيفما اتفق، إنهم أرادوها ميزانا موضوعيا عادلا في التقويم، وإذا كان لا بد لهذه الرقابة أن تتحول إلى رصاصة، فلتكن «رصاصة الرحمة» بالنسبة للأشرطة الهابطة والمنحرفة أن كانت مستوردة أو منتجة في القطاعين العام والخاص.

نبدأ في مصر[3] التي جاءتها السينما وهي مكبلة بقيود الاستعمار البريطاني الذي أراد أن يحجب المعرفة عن الشعب بمزيد من الرقابة على حرية الفكر بما في ذلك حرية التعبير الفني.

في البداية كانت السلطات الاستعمارية لا تخاف السينما لأنها كانت مجرد أفلام مستوردة، ولهذا ركزت رقابتها على المسرح المحلي، وقد حاربت المسرحيين الذين كانوا يشيرون في أعمالهم الرسمية من قريب أو بعيد إلى قضية الوطن وحريته وكثيرا ما كانت تغلق هذه المسارح.

وصدرت لائحة التياترات «المسارح» في 12 تموز عام 1911، وفيها كل نصوص الاستبداد الرقابي، وطبقت بعد ذلك على السينما وظلت مطبقة حتى عام 1955 حيث صدر القانون رقم 430 لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري، والأغاني، والمسرحيات، والمنولوجات، والاسطوانات، وأشرطة التسجيل الصوتي.

وعندما نستعرض التعليمات القديمة الخاصة بالرقابة نستطلع ما كان لها من أثر مباشر في السينما المصرية الذي كان له بالتالي انعكاسات على السينما في الأقطار العربية الأخرى.

تنقسم هذه التعليمات إلى شقين[4] أولهما خاص بالناحية الاجتماعية والأخلاقية و يشمل ثلاثة وثلاثين محظورا.

والثاني خاص بناحية الأمن والنظام العام ويشتمل على واحد وثلاثين محظرا، والمحظورات الخاصة بالناحية الاجتماعية والأخلاقية تبدأ بالدين

وتنتهي بالجنس والعنف، فليس مباحا أن تمثل قوة الله بأشياء حسية أو أن تظهر صور الأنبياء أو أن يتلى القرآن الكريم على قارعة الطريق أو في مكان غير لائق أو بواسطة مقرئ مرتد حذاءه أو أن يظهر النعش أو النساء وهن يسرن في الجنازات وراء الموتى، وليس مقبولا أن يساء إلى سمعة مصر والبلاد الشقيقة بإظهار منظر الحارات الظاهرة القذارة والعربات الكارو وعربات اليد والباعة المتجولين ومبيض النحاس وبيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها إذا كانت حالتها سيئة، والتسول والمتسولين، وليس جائزا أن تصور الحياة الاجتماعية المصرية على وجه فيه مساس بسمعة الأسرة المصرية أو التعريض بالألقاب أو الرتب أو النياشين أو الحط من قدر هيئات لها أهمية خاصة في نظام الحياة العامة كالوزراء أو الباشوات ومن في حكمهم ورجال الدين ورجال القانون والأطباء، وليس لائقا أن تظهر الأجسام العارية سواء بالتصوير أو بالظل أو أجزاء الجسم التي يقضي الحياء بسترها، أو أن تذكر الموضوعات أو الحوادث الخاصة بالأمراض- التناسلية والولادة وغيرها من الشؤون الطبية التي لها صفة السرية، أو أن تصور طرق الانتحار وحوادث التعذيب أو الشنق أو الجلد ومناظر العنف والقسوة البالغة.

أما المحظورات الخاصة بناحية الأمن(5) والنظام العام فلها وجوه كثيرة، منها منع التعرض لموضوعات فيها مساس بشعور المصريين أو النزلاء الأجانب أو لموضوعات ذات صبغة شيوعية أو تحوي دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية، ومنها عدم إجازة إظهار مناظر الإخلال بالنظام الاجتماعي بالثورات أو المظاهرات أو الإضراب أو التعريض بالمبادئ التي يقوم عليها دستور البلاد، أو بنظام الحياة النيابية في مصر أو نواب الأمة وشيوخها أو إظهار رجال الدولة بصفة عامة بشكل غير لائق وخاصة رجال القضاء والبوليس والجيش، أو التعرض لأنظمة الجيش أو البوليس أو تناول رجاله بالنقد، ومنها حظر الأحاديث والخطب السياسية المثيرة، وتناول الموضوعات التي تتعرض لمسائل العمال وعلاقاتهم بأصحاب الأعمال دون حيطة وحذر، وإظهار تجمهر العمال أو إضرابهم أو توقفهم عن العمل وبث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم، ومنها ألا تعرض الأفلام للجرائم التي ترتكب بدافع من اختلاف الرأي فيما يتصل بالنظام الاجتماعي أو

السياسي أو للسخرية بالقانون بإظهار مرتكبي الجرائم في البطولة بما يكسبهم عطف المتفرجين، وان تمتنع عن إظهار المناظر الخاصة بتعاطي المخدرات.

في ضوء هذه الخطوات-وهي قليل من كثير-لا عجب إذا ما انصرفت السينما المصرية عن تناول أي موضوع اجتماعي أو سياسي يعكس كفاح المصريين ضد الاستعمار والظلم الاجتماعي.

ولسنا بحاجة إلى أن نقول بعد هذا كله أن حظ السينما في هذا المقام لم يكن خيرا من حظ المسرح.

ولا غرابة في هذا لان السينما اكثر الفنون جماهيرية بالتالي فهي أكثرها تأثيرا في الوعي والقيم، بها قد تحشد الطاقات أو تعطل لتبعثر وتتحول إلى هشيم لا نفع فيه لوطن.

فمنذ عام 1912 حين صور بعض الأجانب[6] لأول مرة في مصر مشاهد لبعض المعالم المصرية من أجل المصريين، كالميدان الذي في مواجهة دار الأوبرا والسياح على ظهور الجمال بجوار الأهرام، وعودة خديوي مصر في شوارع الإسكندرية، والمسافرين في محطة سيدي جابر، والى عام 1952 حين بدأ المخرج الراحل احمد بدر خان تصوير فيلمه من حياة مصطفى كامل-وهو فيلم يتناول الحركة الوطنية المصرية في بداية القرن من خلال سيرة الزعيم الشاب باستحياء شديد وبسذاجة مخلة-لم يحاول أحد أن يعرض لكفاح الشعب ضد الاستعمار صليبيا كان أو عثمانيا أو فرنسيا أو إنجليزيا، أيام صلاح الدين الأيوبي أو السلطان الغوري أو عمر مكرم أو عرابي أو سعد زغلول، أو لكفاح الفلاحين ضد المماليك والإغوات والجباة والإقطاعيين.

وباستثناء «لاشين»، وهو فيلم انتهى به الأمر إلى المصادرة وضياع نسخته السالبة، لم يحاول أحد أن يعرض لسير الأبطال من أبناء الشعب المصري أو لأمجاد اقدم حضارة في التاريخ، هذا في الوقت الذي كانت فيه مصر مرتعا للسينما الأجنبية، تعرض فيها الأفلام التي فيها دعاية للصهيونية مثل «ابنة يفتاح» و«جوديت» و«الوصايا العشر»-الصامت، والأفلام التي تمجد الاستعمار وتبرئه من جرائمه مثل «أربع ريشات بيضاء» عن احتلال كتشنر للسودان، وفيلم «جونجادن» عن استعمار الإنكليز للهند. والأفلام التي تعرض لسير غزاة الاستعمار ودهاة ساسته أمثال: نابليون، ونلسن، ووليم بت، وجلاد ستون.

وفي مرحلة أخرى يصور على أرض مصر وبإذن من الرقابة فيلم «الوصايا العشر» الذي أخرجه سيسيل دي ميل في نسخته المكملة، بل وضع الجيش المصري تحت أمرة هذا المخرج الأمريكي الذي كان فيلمه لصالح الدعاية الصهيونية وما تدعي من حق تاريخي لها في فلسطين.

بعد رحيل قوات الاحتلال وانتهاء العمل بلائحة الرقابة تلك التي القانون رقم 431 لعام 1955 ولكنه كان دون الطموح المطلوب.

يقرر المشرع في المادة الأولى منه تنظيم خضوع الأشرطة السينمائية للرقابة، وفي الثانية ترخيص التصوير والعرض، وفي المادة الخامسة أن الترخيص يسري لمدة سنة من تاريخ صدوره بالنسبة للتصوير ولمدة عشر سنوات بالنسبة للعرض، وفي المادة التاسعة يجوز للسلطة القائمة عن الرقابة أن تسحب بقرار مسبب الترخيص السابق إصداره في أي وقت إذا طرأت ظروف جديدة تستدعي ذلك، وفي المواد من 14 إلى 18 يتكلم عن العقوبات التي توقع على كل من يخالف أحكام القانون، ومن بين هذه العقوبات الحبس والغرامة وغلق المكان العام ومصادرة الأدوات والأجهزة والآلات التي استعملت في ارتكاب المخالفة.

وقد جاء في المذكرة الإيضاحية للقانون أن الأغراض المقصودة من الرقابة هي المحافظة على الأمن والنظام العام وحماية الآداب العامة ومصالح الدولة العليا، وان ما قصده المشروع من مصالح الدولة العليا هو ما يتعلق بمصلحتها السياسية في علاقاتها مع غيرها من الدول، وانه نظرا للتطور السريع للحوادث ولتغير الظروف التي قد يصدر فيها الترخيص بحيث يعتبر مخالفا للآداب العامة والنظام العام ما لم يكن كذلك من قبل فقد حددت المادة الخامسة من القانون مدة سريان الترخيص، ونصت المادة التاسعة على جواز سحب الترخيص السابق إصداره في أي وقت بقرار مسبب.

ويتضح من ذلك أن كل الأفلام المصورة بقصد الاستغلال التجاري تخضع لرقابتين. رقابة أولية سابقة على التصوير ورقابة نهائية لاحقة عليه، وأنه بدون الترخيص بالفيلم قبل تصويره ثم الترخيص به بعد الانتهاء من إخراجه يستحيل عرضه عرضا عاما.

وان جهة الإدارة هي صاحبة الولاية في ممارسة الرقابة ولها مطلق القدير في أن تمنح الترخيص بالتصوير أو بالعرض متى تشاء، وفي أن

ترفض منحه متى تشاء. وفي أن تسحبه متى تشاء، ولأحد لسلطتها التقديرية في هذا الخصوص سوى أن يكون قرارها متسما بمراعاة حسن الآداب أو النظام العام أو مصالح الدولة العليا.

و أن أي شخص يجروء على مخالفة أحكام قانون الرقابة فيصور فيلما أو يخرجه أو يعرضه قبل الحصول على ترخيص بذلك، هذا الشخص يدخل في عداد أعداء المجتمع فيعاقب بالحبس أو بالغرامة أو بالاثنين معا. و يعاقب بمصادرة الأدوات التي استعملت في ارتكاب الجريمة، كما أن المكان الذي جرى فيه العرض المخالف يعاقب هو الآخر بالغلق، ويبين مما تقدم أن القانون لا يعامل السينما بوصفها فنا، أو هو يعاملها بهذا الوصف ولكن في كثير من التحفظ والاحتراس.

قد يكون عجبا أن يطلب إلى فنان أن يحصل على ترخيص بان يملك القلم ليكتب قصة تجول في خاطره أو بأن يمسك الفرشاة ليرسم لوحة كامنة في خياله. ومع ذلك فهذا العجب العجاب هو الذي كان ولا يزال مع الفنان إذا كان من صانعي السينما، فهو لا يستطيع أن يمسك بالكاميرا ليكتب لغة السينما التي يريد إلا بعد ترخيص، وهو إذا ما تحدى القانون فأمسك بالكاميرا وليس معه ترخيص عاملته الدولة معاملة المجرم الخارج على القانون.

إذن فأحكام القانون من نوع أحكام لائحة التياترات ولكن في ثوب جديد، بل أن اكثر القائمين عليها متأثرون بتعليمات وزارة الشؤون الاجتماعية الخاصة بالرقابة على الأفلام، ولهذا رأيناهم يمنعون فيلما رائعا مثل فيلم «الحرب انتهت» لآلن رينيه أو فيلما مثل فيلم «زد» لكوستا جافراس، أو فيلم «الإضراب» لايزنشتاين، أو «عصابة أشرار» لسام بكنياه.

من هنا كانت هذه الحملة المستمرة منذ سنين من أفلام النقاد على الرقابة السينمائية في مصر، على ما اصطلح على تسميته بـ «مراقبة مصنفات السينما».

أما عن الرقابة السينمائية في سورية[7] فمن الرجوع إلى مصنفات مؤسسة السينما ووزارة الثقافة نجد انه قبل عام 1960 لم يكن في سورية أسس واضحة للرقابة السينمائية، بل إن قطاع السينما كله كان قطاعا مهملا لا تنظمه قانونيا سوى القوانين والأنظمة العامة السائدة والعموميات المتعلقة بأصول الاستيراد والتصدير ومنح القطع الأجنبي وتقاضي الرسوم

الجمركية، ولم يكن ثمة سوى دائرة صغيرة لرقابة الأفلام المستوردة، وفي عام 1960، مع قيام وزارة الثقافة صدر القرار رقم 409 لعام 1960 وتعديلاته لغاية شهر شباط 1974 وقد جاء فيه:

1- تكون رقابة الأشرطة السينمائية المنتجة محليا والمستوردة ذات الصفة التجارية من قياس 35 مم وما فوق. من قبل لجنة أو اكثر، وخارج أوقات الدوام الرسمي، وتتألف كل لجنة من ثلاثة أعضاء-اثنين على الأقل-مع جواز تعيين أعضاء ملازمين يسميهم وزير الثقافة والإرشاد القومي بقرار منه، ويشترط في عضو اللجنة والأعضاء الملازمين أن يتقنوا إحدى اللغتين: الفرنسية والإنكليزية.

2- تؤلف لجنة استثنائية برئاسة الوزير وعضوية كل من الأمين العام للوزارة، نائب الوزير حاليا «والمدير العام لمؤسسة السينما» وينوب الأمين العام عن الوزير في حال غيابه، و يسمى في اللجنة أعضاء ملازمون بقرار من الوزير أيضا، وتكون مهمة هذه اللجنة النظر في التظلمات والاعتراضات التي ترد على مقررات لجان الرقابة، وتمارس أعمالها خارج أوقات الدوام الرسمي لقاء تعويض يحدد من الوزير، وتتولى هذه اللجنة مراقبة الأشرطة السينمائية ذات الصفة التجارية العائدة للمؤسسة العامة للسينما، وكذلك الأشرطة السينمائية التي تحصل عليها المؤسسة المذكورة بقصد عرضها في الحفلات الخاصة بالمشتركين وفق النظام المعمول به في المؤسسة بهذا الشأن، ويعتبر قرارها قطعيا، مع إعفاء هذه الأشرطة الأخيرة من شرط الترجمة إلى اللغة العربية على أن يقتصر العرض على مرة واحدة في الأسبوع في أية مدينة من مدن الجمهورية العربية السورية.

وقد جاء في المادة 13 من القرار ما يلي:

-يمنع عرض الأفلام عندما يتبين بوضوح أنها:

1-تحط من قدر العرب وتشوه تاريخهم.

2- أو تدعو للاستعمار أو لإسرائيل، أو لمبادئ تتعارض مع المصلحة القومية، أو تتضمن دعاية سافرة لأحد المعسكرين الغربي والشرقي ضد الآخر.

3-أو تثير النعرات الطائفية أو الجنسية أو الطبقية.

4 -أو تسيء إلى الأديان السماوية أو تستهين بالروابط العائلية أو القومية.

5-أو تتضمن إثارة للغرائز الجنسية بالمشاهد الخلاعية.

6-أو تزين الرذائل والجرائم كالخمر والميسر والمخدرات، والاتجار بالرقيق الأبيض أو الأسود.

7-أو تبعث على الرعب الشديد.

8 -أو تتنافى موضوعاتها مع أخلاق الشعب العربي وتقاليده.

9-أو تكون ذات موضوعات تافهة، أو أنها تقدم للجمهور موضوعات غير علمية، مسرفة في الخيال، ومستندة إلى الخرافة البعيدة عن الحقائق العلمية. لقد شهد عام 1977 عدة خطوات إيجابية في هذا المجال، كان أولها تشكيل لجان الرقابة السينمائية بصورة مدروسة ادخل فيها، لأول مرة، عدد من النقاد ورجال الأعلام.

في تونس:

تحدث السيد علي الزعيم المشرف على إدارة شؤون السينما في ليبيا عن الرقابة السينمائية قي تونس، وذلك أثناء مشاركة في مهرجان دمشق السينمائي الدولي الثاني «تشرين الأول 1981» قائلا (1):

المراقبة السينمائية في تونس تتخذ منحيين، وذلك على الأفلام المستوردة والأفلام المنتجة:

هناك أولا منحى الرقابة الروتينية الأخلاقية والسياسية والوطنية والدينية. وهناك الرقابة النوعية، وبموجب هذه الرقابة لا يسمح بعرض أفلام هابطة فكريا أو فنيا تسيء إلى التطور الفكري والفني في السينما، ولا إلى الجمهور.

في ليبيا:

كانت الأشرطة المستردة في السابق تخضع بجميع أنواعها للجنة الرقابة وهي التي تجيز عرضها أو تمنعها، أو تلغي بعض الأجزاء منها، وذلك حسب ما يتراءى لأعضاء اللجنة(2).

أما بعد احتكار استيراد الأشرطة الأجنبية وحصرها بالمؤسسة العامة للخيالة فقد نصت شروط الاستيراد على الأمور التالية:

1- توفر الناحية الإنسانية في جوانب الشريط.

2- عدم الطعن في التراث الإسلامي والعربي.

3- خلو الشريط من مناظر العنف والجنس الرخيص وانحرافات الشباب.

4- توفر الفكرة الإنسانية والهادفة بالشريط، كمحاربة الشر والتمسك بمفهوم الخير

5- الالتزام بعدم التعرض بالسوء والتنديد لفكرة الأبيض والأسود.

6- توفر الناحيتين الفنية والتجارية بالشريط.

7- أن لا يكون الشريط مخالفا لقرارات مكتب مقاطعة «إسرائيل».

ويدرس الدكتور سالم الحجاجي مفهوم الرقابة على الأشرطة في الجماهيرية من خلال المعطيات التالية:

تقوم الرقابة في ليبيا على قواعد عامة مكتوبة وضعتها مواقبة أمن الدولة بناء على قرار وزير الداخلية رقم 7 لعام 1970، بإعادة تشكيل لجان مراقبة الأفلام السينمائية وتنظيم اختصاصاتها. وتهدف في مجموعها إلى حماية القانون وحماية قيم وعادات وتقاليد المجتمع الليبي ويمكن تلخيص هذه القواعد في النقاط التالية:

1- تؤلف لجنة مراقبة على الأفلام في كل مركز من المراكز الرئيسية في البلاد من أشخاص من الشرطة والمدنيين، ويكون مدير الشرطة في المنطقة هو المسؤول عن لجنة المراقبة، وهو الجهة التي يقدم إليها طلب الترخيص بعرض الفيلم «استمارة أ» كما ترفع له لجنة المراقبة توصيتها بخصوص الفيلم المراد عرضه، ومدير الشرطة هو المسؤول الذي يصدر قراره بالموافقة أو المنع من العرض، ويبلغ ذلك الشخص الذي طلب الترخيص «استمارة ب».

2- لجنة المراقبة مسؤولة عن تقويم الفيلم من حيث إمكانية عرضه على الجمهور أو منعه، كما توصي اللجنة في تقريرها إذا كان يسمح للأحداث بمشاهدة العرض وحدهم أو بضرورة مرافقة ذويهم، أو بمنعهم من مشاهدة العرض، وفى هذه الحالة يجب أن تكون التوصية مسببة «الاستمارة ج».

3- لا يجور عرض أي فيلم أجنبي ما لم يكن مصحوبا بالترجمة أو شرح باللغة العربية.

4- لا يجوز عرض فيلم فيه مساس بالدين أو إخلال بالآداب العامة، أو إساءة إلى التاريخ الإسلامي أو العربي، أو إلى سمعة البلاد وكرامتها، أو إساءة إلى ثورات الشعوب في سبيل الاستقلال، أو تمجيد الاستعمار بأشكاله المختلفة أو إساءة إلى المشاعر القومية.

5- لا يجوز الترخيص بعرض الأفلام الموضوعة في القائمة السوداء من قبل مكتب مقاطعة «إسرائيل».

والواقع أنه من الصعب تطبيق هذه القواعد تطبيقا كاملا على غالبية الأفلام التي تعرض في دور السينما بالجماهيرية وذلك للأسباب التالية:

أولا-عدم وجود أفلام منتجة محليا تنطبق عليها هذه القواعد، الأمر الذي يجعل جميع الأفلام التي تعرض في ليبيا أفلاما مستوردة، سواء من الأقطار العربية أو من البلاد الأجنبية، ولا شك أن هذه الأفلام إنما تخضع لقواعد وقيم البلدان المنتجة لا البلدان المستوردة.

ثانيا-يسهل تطبيق القواعد المتبعة في ليبيا إلى حد ما على أفلام رعاة البقر والكاراتيه لكن مثل هذه الأفلام عرضها ممنوع في ليبيا.

ثالثا-تعتبر الأفلام الهندية النوع المناسب للعرض في المجتمع الليبي، فهي خالية تماما من المناظر الجنسية بالإضافة إلى أن معظمها يعالج مواضيع إنسانية، إلا أن هذه الأفلام أصبحت في مجموعها أفلاما تجارية محضة غير ذات فائدة علمية أو ثقافية أو حتى اجتماعية.

رابعا-يختلف تفسير هذه المعايير والضوابط من رقيب لآخر حسب ثقافة وتعليم وشخصية كل منهم، الأمر الذي يؤدي إلى حدوث نوع من الصراع بين أصحاب دور العرض وإدارة الرقابة نتيجة لتفضيلهم رقيبا على آخر، إذ أن ما يجيزه أحدهم قد يمنعه الآخر، والعكس أحيانا صحيح.

في الجزائر:

كانت الرقابة خلال فترة ما قبل الاستقلال رقابة ذاتية من العاملين في هذا الميدان والذين كان عملهم نوعا من الجهاد الوطني في سبيل الاستقلال، وفي عام 1964 وبعد إنشاء المركز الوطني للسينما أنشئ نظام لرقابة الإنتاج والتوزيع والاستغلال.

في العراق:

مع صدور قانون تحويل مصلحة السينما والمسرح وجعلها مؤسسة عامة سنة1975 نظمت أمور الرقابة بشكل سليم، وشكلت لجان لمراقبة الأفلام ولإعادة مراقبة الأفلام المستوردة سابقا وأصبحت المؤسسة مسؤولة بصورة

كاملة عن مراقبة الأفلام المستوردة والمنتجة ضمن لائحة الرقابة التي لا تختلف كثيرا في أسسها ومنطلقاتها عن لوائح الرقابة الأخرى في الوطن العربي.

14 المهرجانات السينمائية العربية

تقام في عدة أقطار عربية مهرجانات سينمائية دولية ودورية، يشارك فيها معظم الأقطار العربية بالإضافة إلى عروض من الدول الأجنبية، وقد كانت دمشق سباقة في المبادرة إلى تنظيم مثل هذه المهرجانات، وان لم يكتب لمحاولتين الاستمرار قبل إعلان مهرجان دمشق السينمائي الذي عقدت دورته الأولى بين 20- 29 تشرين الأول عام 1979 مهرجانا دائما يقام كل سنتين مرة بالتناوب مع أيام قرطاج السينمائية في تونس.

ففي عام 1956، وضمن إطار معرض دمشق الدولي أقيم أول مهرجان دولي للسينما في الوطن العربي شاركت فيه ثلاث عشرة دولة من بينها: فرنسا وإنكلترا وإيطاليا والهند بالإضافة إلى مصر وعدد من دول المنظومة الاشتراكية والاتحاد السوفياتي و يوغوسلافيا، وقد أقيم المهرجان بين 2- 14 أيلول من ذلك العام وحضره عدد من المخرجين العالميين ولكنه لم يستمر دوريا كما كان مقررا له.

وفي عام 1972 نظمت مؤسسة السينما في سورية «مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب»[1] بين الثاني والثامن من نيسان ذلك العام، شاركت فيه بأفلامها الطويلة والقصيرة تسع دول عربية

وضم منتخبات من أفلام أمريكا اللاتينية، وقد نظمت خلاله ندوات لمناقشة الأفلام وندوة خاصة طرح فيها موضوع السينما الشابة ومغزى فكرة «السينما البديلة» التي طرحت في هذا المهرجان لأول مرة، كما تبلورت أثناء المهرجان فكرة تأسيس «اتحاد نقاد السينما العربية»، وكما فشلت فكرة متابعة المهرجان الأول عام 1956، أجهضت فكرة متابعة المهرجان الثاني عام 1972، وفيما يلي نقدم هذه المعلومات المكثفة عن المهرجانات السينمائية العربية التي تقدم دوريا في كل من مصر وسورية وتونس والعراق.

أيام قرطاج السينمائية:

بدأت الدورة الأولى للمهرجان عام 1966[2]، وهو مهرجان دوري يقام مرة كل سنتين بمدينة قرطاج في تونس ويشتمل على عروض للسينما الأفريقية والعربية وعدد من أفلام الدول الأجنبية الأخرى، و يشتمل على ندوات متخصصة، فقد كانت الندوة الأساسية في الدورة الأولى على سبيل المثال عن السينما في بلدان البحر الأبيض المتوسط والبلدان العربية.

كما اشتملت محاضرات الدورة على الموضوعات التالية:

السينما اللبنانية -السينما الإيطالية -الاتجاهات الحالية في السينما الاشتراكية -السينما التركية -السينما الفرنسية -السينما المغربية.

كما أقيمت خلال هذه الدورات جلسات مائدة مستديرة نظمتها إدارة المهرجان بالتعاون مع اليونسكو مثل:[3]

- مائدة مستديرة عن الفنون التقليدية بإفريقيا وعلاقتها بالسينما والتلفزيون في إفريقيا (عام 1968).

- مائدة مستديرة عن «الصوت والمؤثرات السمعية في الأفلام الإفريقية والعربية» وهكذا أصبحت أيام قرطاج السينمائية نافذة واسعة على السينما العربية والسينما الأفريقية[4]، بالإضافة إلى أن هذا المهرجان -كما قال الناقد السينمائي محمد حسني زكي «له موقف ورأي في ماهية السينما والدور الذي يجب أن تقوم به من أجل الإنسان والإنسانية، ولذلك برزت فيه دائما الأفلام ذات المضمون الاجتماعي، وكذلك الأفلام التي ترصد المشاكل والقضايا الحيوية للمجتمعات النامية في أفريقيا والعالم الثالث».

يختلف مهرجان قرطاج عن غيره من المهرجانات السينمائية الدولية

التي تصبح مناسبات للتظاهرات الفارغة والسهرات الصاخبة[5]، انه مهرجان للسينمائيين الجادين من أفريقيا والبلاد العربية، يعرضون فيه أفلامهم و يناقشونها، و يبحثون في مشاكلهم وقضاياهم المهنية والفكرية والفنية ويحاولون الإجابة على أسئلة جديدة اكثر إلحاحا، و يعيدون النظر في مفاهيم سابقة، و يبحثون عن آفاق جديدة لطموحاتهم.

باختصار، إن هذا المهرجان من المهرجانات السينمائية القليلة في العالم التي تنحصر أهدافها ضمن إطار ثقافي وفني دون أن تكون قناعا أو مناسبة لسوق تجارية واسعة.

شاركت في الدورة الأولى للمهرجان من أفريقيا والوطن العربي: تونس ، الجزائر، زائير، ساحل العاج، السنغال، الكويت، لبنان، ليبيا، المغرب.

ومن الدول الأجنبية: ألمانيا الديمقراطية، ألمانيا الاتحادية، الاتحاد السوفييتي، إيطاليا، إيران، بلجيكا، بلغاريا، باكستان، بولونيا، تركيا، بريطانيا، تشيكوسلوفاكيا، فرنسا، فلندا، كندا، المجر، هولندا، الولايات المتحدة الأمريكية، اليونان، يوغوسلافيا.

في الدورة السابعة للمهرجان عام 1978[6] أصدر السينمائيون العرب المشاركون في الدورة بيانا حول الدور الذي تلعبه السينما في الصراع مع العدو الصهيوني، واستعرضوا صيغ استخدام العدو للسينما كمظهر من مظاهر تآمره على القضية الفلسطينية وحركة الثورة العربية. وذلك بعد أن وافقوا بالإجماع على عرض الفيلم الصهيوني «نحن يهود عرب في إسرائيل في حلقة بحث حضرها المتخصصون والمعنيون بهذا الموضوع بغية الاطلاع على السينما الصهيونية بوصفها سلاحا في المعركة الفكرية والسياسية بيننا وبين العدو.

وقد شخص البيان خطورة هذه الوسيلة من زاويتين:

أولاهما: التأثير على الرأي العام العالمي سواء في محاولة تأصيل الكيان الصهيوني في الأرض العربية الفلسطينية المنتصبة، أو في تعبئة الرأي العام العالمي ضد الأمة العربية وطموحاتها الحضارية وقضاياها العادلة.

والثانية: الصيغ الجديدة التي تتبعها السينما الصهيونية والتي تعتمد المعارضة الشكلية لطبيعة الكيان الصهيوني و بعض مظاهر عنصريته داخل الأرض المحتلة مع تعمد تجاهل لا شرعية الكيان الصهيوني الاستيطاني العنصري في الأرض العربية الفلسطينية، ثم تسريب الأفلام الصهيونية

التي تنهج هذا المنهج إلى محافل السينما الدولية تحت غطاء معارضة التمييز العنصري داخل الكيان الصهيوني مع تعمد عدم التعرض لجوهر أشكال الانتهاك اللاإنساني الذي يعاني منه الشعب العربي الفلسطيني.

أما الدورة الثامنة للمهرجان «15- 23 تشرين الثاني 1980» فقد تضمنت ندوة حول السينما والتلفزيون والمسابقة الرسمية للأفلام، والعروض الإعلامية وأفلام الطفولة، والسوق الدولية للفيلم، ونشاطات عن تكريم السينما الفلسطينية والتونسية والعراقية والآسيوية والأمريكية اللاتينية، وأفلام الصور والدمي المتحركة التشيكوسلوفاكية.

المهرجان الدولي لأفلام وبرامج فلسطين:

يعقد في بغداد مرة كل سنتين[7]، وقد خصص هذا المهرجان لسينما القضية الفلسطينية أي للأفلام والبرامج السينمائية والتلفزيونية التي ترصد جانبا أو جوانب من القضية الفلسطينية، وفي الوقت نفسه يكشف واقع وأبعاد السينما الصهيونية، من خلال الندوات والمناقشات، بكافة وجوهها وأساليبها القديمة والجديدة ودورها في التخريب الثقافي الذي تمارسه الحركة الصهيونية والكيان الصهيوني ضد العرب وتراثهم الثقافي والحضاري، وذلك في محاولة من المشاركين في هذا المهرجان للوصول إلى إجراءات عربية لمجابهة هذا التخريب والعمل على محاصرته والتصدي له على الصعيدين العربي والعالمي، سواء بوساطة الشريط السينمائي العربي، أم بالوسائل الثقافية والإعلامية الأخرى.

وكانت فكرة إقامة المهرجان قد طرحت بين السينمائيين العرب في مهرجان لا يبزغ للأفلام التسجيلية عام 1969، وفي شباط 1972 تحولت الفكرة إلى قرار بمبادرة من الجمعية العمومية لاتحاد الإذاعيين العرب، واختيرت بغداد لتكون مقرا للمهرجان.

و يتضمن المهرجان أفلاما وبرامج تعرض داخل المسابقة وأخرى تعرض خارجها، كما يشتمل. على عرض خاص لأفلام قضايا النضال العالمي، ومن المعروف أنه أقيم مرتين حتى الآن تحت شعار «تحرير فلسطين ركيزة للسلام العالمي» وذلك في عام 1973 و 1976، وهو يقام في شباط برعاية المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون و بالمشاركة مع اتحاد الإذاعات العربية.

عقدت الدورة الأولى للمهرجان عام 1973 وصدر آنذاك بيان يؤكد على أهمية الفن المناضل وقدرته في عكس الواقع، وإسهامه في عمليات التطوير الجذرية.

مهرجان القاهرة السينمائي الدولي:

هذا المهرجان سنوي،[8] يقام في القاهرة منذ عام 1972، في الفترة ذاتها التي اعتاد مهرجان قرطاج في تونس أن ينعقد فيها، كل سنتين مرة «أوائل تشرين الأول».

ومهرجان القاهرة لا تنظمه وزارة الثقافة أو إحدى هيئاتها، بل هيئة مستقلة للنقاد والصحفيين تدعى «الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما» وهي تحظى بالدعم الحكومي.

يغلب على المهرجان طابع الاستعراض التجاري الخليط، إذ ليس له خصوصية معينة تقيدها الشروط المعلنة في المهرجانات العربية الأخرى، مما جعل هذا المهرجان، وخاصة في دوراته الأخيرة عرضة لانتقادات حتى في الأوساط الصحفية المصرية، ولعل هذا هو السبب الذي شجع على إحياء فكرة مهرجان دمشق الدولي في التوقيت المعين لمهرجان قرطاج، على أن يقام بالتناوب معه مرة كل سنتين.

وإذا كان المهرجان المغربي يختص بسينما العرب وأفريقيا نظرا لموقع تونس الجغرافي، فقد اختص المهرجان الشرقي في دمشق بسينما العرب وآسيا، و بهذا يلتقي المهرجانان في دعمهما للسينما العربية، و يتكاملان في آفاق الجمع ما بين سينما أفريقيا من جهة وسينما آسيا من جهة أخرى على بساط من نسيج عربي، بالإضافة إلى نقاط أخرى في التشابه بين المهرجانين، إذ أن غرضهما ليس تجاريا-كما في مهرجان القاهرة-بل هو ثقافي، وتشرف على كل منهما وزارة الثقافة في البلدين، ويحظيان بدعم الدولة غير المشروط، و يتطلعان إلى توثيق الصلة بين السينمائيين أنفسهم وفيما بينهم وبين الجماهير، و يعمل كل منهما على قيام وتنشيط سينما وطنية ومسؤولة في قلب العالم الثالث.

مهرجان دمشق السينمائي الدولي:

افتتحت دورته الأولى في دمشق في العشرين من تشرين الأول عام

1979[9] تحت شعار: «من اجل سينما متقدمة ومتحررة» وامتد حتى يوم 29 تشرين الأول وقد أعلنت أهداف هذا المهرجان كما يلي:

1-تطوير السينما الوطنية العربية والنهوض بها، ودعم اتجاه السينما الشابة الملتصقة بواقع الجماهير، والمعبرة عن قضاياها وتطلعاتها الأساسية.

2-تدعيم الاتجاهات الجادة في السينما الآسيوية بشكل خاص.، وسينما العالم الثالث بشكل عام، والتعريف بها.

3-خلق علاقة متجددة مشتركة بين السينما والسينمائيين من جهة والجمهور من جهة أخرى.

4 -بناء جسور ثقافية بين السينمائيين العرب من جهة وبين السينمائيين في بلدان العالم الثالث والعالم من جهة أخرى.

5-تنفيذ مهمات ثقافية وفنية وتربوية والإسهام في نشر الثقافة السينمائية. وقد تضمن المهرجان النشاطات التالية:

-مسابقة الأفلام الروائية الطويلة.

-مسابقة الأفلام القصيرة بأنواعها.

-العروض الإعلامية.

-سوق الفيلم الدولي.

-لقاءات وندوات حول العروض.

وقد اشترطت اللغة العربية في الأفلام المشاركة، أو أن تحمل ترجمة مكتوبة بإحدى اللغات الثلاث: العربية -الإنكليزية -الفرنسية، وتقتصر المسابقة على الأفلام العربية والآسيوية التي لم يمض على إنتاجها اكثر من سنتين ولم تشارك في مهرجان سابق، أما لجنة التحكيم فتؤلف من سبعة أشخاص يمثلون مختلف جوانب الفن السينمائي، وتمنح لجنة التحكيم الدولية الأفلام الفائزة في كل من مسابقتي الأفلام الطويلة والقصيرة ثلاث جوائز: ذهبية، وفضية، وبرونزية، كما تمنح جائزة خاصة للعمل الأول، وذلك دعما لسينما الشباب، ويمنح كل فيلم يشترك في المهرجان شهادة مشاركة.

أما الدول التي شاركت في دورة المهرجان الأولى فكانت كما يلي:

سورية -العراق -الجزائر-تونس -ليبيا-فلسطين-لبنان-الهند-اليمن الديمقراطي-الكويت-الأردن-قبرص-تركيا-الصين-اليابان-إندونيسيا-فيتنام-الاتحاد السوفييتي-كوريا الديمقراطية -الجمهورية العربية اليمنية -تايلاند

-أفغانستان. وقد عقدت في المهرجان ندوة لكتابة تاريخ السينما برئاسة رئيس اللجنة الدولية لكتاب تاريخ السينما في العالم، وتال رئيس اللجنة أن التفكير متجه لتكوين مجموعات في كل قطر لكتابة السينما فيه، وقد اصدر السينمائيون المشاركون في المهرجان بيانا أكدوا فيه أهمية السينما كسلاح فني وفكري ذي تأثير حاسم في تشكل الوعي ونشر الثقافة، وتأييد الكفاح العادل للشعوب.

وأوصى السينمائيون العرب بالتعاون فيما بين المؤسسات السينمائية العربية، لتحقيق فيلم تسجيلي عن آثار ونتائج اتفاقيات كامب ديفيد.

مصادر الكتاب

-مصنفات مؤسسات السينما في الوطن العربي
-وثائق الأيام السينمائية في قرطاج «1966-1980»
-وثائق مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب «1972»
-وثائق مهرجان دمشق السينمائي الأول «1979»
-وثائق وبحوث حلقة الخيالة في الوطن العربي «ليبيا 1975».
-المهرجانات السينمائية في العراق.
-مجلة السينما العربية «العدد الأول»-تشرين الأول 1979-القاهرة.
-صحف: البعث -الثورة -تشرين.
-مجلة الحياة السينمائية الأعداد 1-10
-مجلة «هنا دمشق»
-ملحق الأنوار الأسبوعي العدد 3620 تاريخ 29 ت 2-1970
-مجلة الطريق، العددان 7-8 «1972»
-مجلة الدستور اللبنانية العدد 237-ص 46 -تاريخ 28/4/1975
-توصيات المائدة المستديرة للسينما والثقافة العربية «دورات: 1961-1963-1964»
-توصيات ندوة السينما اللبنانية لكل من فريد جبر ولوسين خوري.
-منشورات وتقارير اليونسكو.
-تاريخ السينما في العالم -جورج سادول.
-خمسة عشر عاما من تاريخ، السينما العالمية-غي هانيبال.
-مصنفات أندية السينما العربية.
-مصنفات دوائر الإنتاج السينمائي في إدارات التلفزيون العربية.
-رحلة في السينما العربية -إبراهيم العريس.
-الصورة والواقع -إبراهيم العريس
-دليل السينما العربية لعام 1978-سمير فريد
-السينما في البلدان العربية -جورج سادول

-السينما السورية في خمسين عاما-جان الكسان-وزارة الثقافة -سورية
-قصة السينما في سورية -رشد جلال
-قصة السينما في مصر-سعد الدين توفيق
-مذكرات محمد كريم -الجزءان الأول والثاني
-مجلة المعرفة -العدد الخاص بالسينما العربية كانون الثاني 1973
-السينما الفلسطينية تأليف مصطفى أبو علي وحسان أبو غنيمة.
-نشرة مهرجان دمشق السينمائي الأول
-دراسات في المسرح والسينما عند العرب: تأليف يعقوب لنداو-تقديم هـ. ا. رجب وترجمة وتعليق احمد المغازي..
-تاريخ السينما العربية -حسين عثمان
-دعوة إلى السينما-سعيد مراد
-حوار مع السينما-صلاح دهني
-من قاموس السينما العربية الجادة-حسان أبو غنيمة.
-السينما الفلسطينية -قاسم حول -دارا العودة والهدف -بيروت
-واقع السينما وآفاق تطورها: فتيح عقلة عرسان-وزارة الثقافة في سورية
- الإنتاج السينمائي الجزائري -وزارة الأعلام والثقافة في الجزائر
-الاقتباس في السينما المصرية -محمود القاسم -مجلة الحياة السينمائية العدد 8
-الواقعية في الفيلم المصري -تأليف اريكا رويتشر.
-السينما المعاصرة -تأليف بينولوسي هاوستون
-جماعة السينما الجديدة في مصر-أمير العمري -مجلة الحياة السينمائية آذار 1968
-مجلة الطريق اللبنانية -العدد الخاص عن السينما البديلة
-دراسات وكتابات متفرقة لكل من: سمير فريد -صبحي شفيق -عدنان مدانا ت -هدى المهتدي -صلاح سرميني-إبراهيم العريس -محمد قاسم -بندر عبد الحميد-منير عبد الله -محمد شاهين -رفيق اتاسي-صلاح دهني-فتيح عقلة عرسان-مروان حداد -مصطفى أبو علي -الطاهر شريعة-حسان أبو غنيمة-سليمان الفهد-فتحي برقاوي-عبد الستار ناجي-قيس الزبيدي -فيصل الياسري -محمد شكري جميل -سمير نصري -أمير العمري -احمد

بجاوي -نبيل المالح -سعيد قضماني-حسن حلبوني-صبحي الدين ماميش -سلمان قطاية -عبد الله أبو هيف -عمار مصارع -حسن يوسف -لوسين خوري -قمر الزمان علوش -رومانو كاليزي-سالم صيادي نبيل ملحم -حسين حموي.

الهوامش

هوامش الفصل الثاني

(1) كتاب سعد الدين توفيق في تأريخ قصة السينما في مصر «كتاب الهلال» العدد221 (آب 1969) وكتاب سمير فريد «دليل السينما العربية 1978» ومجموعة المقالات التي كتبها هذا الناقد في المختلف الصحف العربية ومنها مجلة «الحياة السينما» السورية.

(2) الطاهر شريعة (السينما في البلدان العربية والأفريقية) مجلة المعرفة السورية العدد 131عام 1973 ص 87 -ترجمة سعيد قضماني.

(3) كتاب الفيلم المصري الواقعي للكاتبة الألمانية اريكلر نيستر.

(4) سعد الدين توفيق -قصة السينما في مصر-من ليلى إلى زينب ص 9.

(5) المصدر نفسه ص 20 وصفحة 23.

(6) مذكرات محمد كريم -إعداد محمود علي -كتاب الإذاعة والتلفزيون -الجزء الثاني -1972.

(7) رؤوف توفيق «50 عاما على مولد السينما المصرية» مجلة الدوحة عدد تشرين الثاني 1977- ص 101-103

(81) الذكرى الخمسون للسينما الناطقة -مجلة الأسبوع العربي اللبنانية -عدده -12-1977 الصفحات 60-61-62.

(9) سعد الدين توفيق «قصة السينما في مصر» -ص 12.

(10) سعيد الدين توفيق «قصة السينما في مصر» ص 17.

(11) جورج سادول -قاموس السينمائيين-ص 202.

(12) جورج سادول -تاريخ السينما -طبعة سنة) 1964-الفصل السادس عشر ص 487.

(13) رؤوف توفيق -مجلة «الدوحة»-خمسون عاما عل مولد السينما المصرية عدد تشرين الثاني 1977.

(14) الفيلم السياسي في مصر الثورة -مجلة المعرفة السورية -العدد 131 سنة 1973 ترجمة عبد الكريم الحلبي.

(15) سمير فريد -القطاع العام في السينما المصرية -مجلة المعرفة السورية العدد 135 لسنة 1973.

(16) -أمير العمري -جماعة السينما الجديدة في مصر-مجلة الحياة السينمائية السورية العدد التاسع، نيسان 1981- ص 26.

(17) الفيلم السياسي في مصر الثورة -ترجمة عبد الكريم الحلبي، عدد مجلة المعرفة السورية، رقم 131 لعام 1973- ص 161-162.

(18) -إبراهيم العريسي -كتابات في السينما -ص 214.

(19) سمير فريد -ثلاث تجارب سينمائية شابة من القاهرة -مجلة الحياة المسرحية السورية العدد الثالث تموز 1979- ص 26.

(20) صلاح دهني: السينما المصرية في معركة المصير-مجلة الحياة السينمائية،العدد الرابع، تشرين الأول 1979-ص 10.

(21) عادل حمودة -نهاية حزينة لسينما النهايات السعيدة -مجلة «الحياة السينمائية السورية»

آذار 9 197-العدد الثاني ص 41 -42.
(22) سير فريد «ولا يزال التحقيق مستمرا» مجلة الحياة السينمائية السورية العدد السادس - ربيع 1980 ص 80-81.
(23) محمود قاسم -الاقتباس في السينما المصرية مجلة «الحياة السينمائية» العدد التاسع - نيسان 1981-ص 2

هوامش الفصل الثالث

(1) جان الكسان.. السينما السورية في خمسين عاما.. وزارة الثقافة السورية 1978 مقدمة الكتاب.
(2) المؤتمر الأول التحضيري للسينمائيين السوريين-مجلة «الحياة السينمائية» السورية العدد الأول -خريف 1978-ص 38.
(3) جان الكسان «السينما السورية في خمسين عاما» وثيقة عمل أمام السينمائيين ص 255.
(4) رشيد جلال-«قصة السينما في سورية» مدخل تمهيدي.
(5) السينما السورية في خمسين عاما-مجلة «الحياة السينمائية السورية» العدد الأول 1978-ص-6.
(6) رشيد جلال في خمسين عاما من عمر السينما السورية -مجلة الحياة السينمائية العدد الأول-ص 14.
(7) المصدر السابق.
(8) الافلام السوربة في خمسين عاما-مجلة الحياة السينمائية العدد الاول 1978 ص 25.
(9) المصدر السابق.
(10) إحسان حريب -بدايات من السينما السورية -نشرة رقم (1) لمهرجان دمشق السينمائي الأول.
(11) إحسان حريب -بدايات السينما السورية -نشرة رقم (1) لمهرجان دمشق السينمائي الأول.
(12) رشيد جلال: قصة السينما في سورية.
(13) جان الكسان-السينما السورية في خمسين عاماً-ص 51.
(14) المصدر السابق.
(15) صلاح دهني-البداية الثانية للسينما في سورية -مجلة «الحياة السينمائية» العدد الأول - خريف 1978-ص 20
(16) صلاح دهني-تجربة السينما في سورية -مجلمة المعرفة -العدد 131 عام 193- ص 33.
(17) صلاح دهني-سائق الشاحنة-مجلة الحياة السينمائية السورية-الأول-خريف 978 1- ص 64.
(18) مجلة الحياة السينمائية السورية -موضوع «الفهد كذكرى» العدد الثاني-آذار 1979- ص 96.
(19) مجلة «الحياة السينمائية» السورية -موضوع «المخدعون» العدد الرابع-تشرين الأول 1979- ص 79.
(20) نشرة مهرجان دمشق السينمائي الأول العدد الأول.
(21) سيناريو كفر قاسم جملة الحياة السينمائية العدد 3
(22) محمد القاسم -مجلة الحياة السينمائيين-العدد الثاني 1979-ص 25.
(23) فتيح عقلة عرسان: إنتاج مؤسسة السينما في موسم 1978-مجلة الحياة السينمائية -العدد الثاني 875.
(24) نشرة مهرجان دمشق السينمائي الأول -العدد الخامس 25 ت 1979.
(25) محيي الدين محمد-جريدة البعث العدد 5721 تاريخ 1 تشرين الثاني 1981 الصفحة الثقافية ص8.
(26) مجلة الحياة السينمائية السورية المصيدة -العدد الثالث -تموز 1979.

(27) -جان الكسان-السينما السورية في خمسين عاما-ص 164.
(28) -فيصل الياسري -ملاحظات حول كتاب السيناريو-مجلة المعرفة العدد 131-عام 1973-ص 103.
(29) -عبد النور خليل حتى لا تموت الزهور المتفتحة في سورية-مجلة المصور العدد 2594 تاريخ 1974/6/28.
(30) -فتيح عقلة عرسان-كتاب واقع السينما وآفاق تطورها-وزارة الثقافة والإرشاد القومي في سورية.
(31) -صالات الكندي-مجلة الحياة السينمائية العدد 8 -1981-ص 110.

هوامش الفصل الرابع

(1) ملف السينما اللبنانية -ملحق «الأنوار» اللبنانية العدد 3620 تاريخ 29 تشرين الثاني 1970.
(2) ملف السينما اللبنانية، ملحق «الأنوار» اللبنانية -العدد 3620 تاريخ تشرين الثاني 1970
(3) ملف السينما اللبنانية -ملحق «الأنوار» اللبنانية -العدد 3620-29 ت 2 عام 1970
(4) سمير فريد -دليل السينما العربية 1978-ص 35
(5) إبراهيم العريس «رحلة في السينما العربية» ص 47 -44 -54
(6) وليد شميط -السينما اللبنانية -مجلة «الطريق» العدد 7-8 لعام 1985
(7) إبراهيم العريس «طفلة عمرها 45 سنة» مجلة الدستور 28/4/1975 ص 46
(8) إبراهيم العريس رحلة في السينما العربية ص 45
(9) المصدر السابق.
(10) إبراهيم العريس رحلة في السينما العربية ص 46
(11) المرجع السابق.
(12) -عدنان مدانات، قضايا عربية -العدد 2-السنة الأولى منوع حول أزمة السينما العربية ص-154
(13) سمير فريد -دليل السينما العربية 1178-ص 26-27
(14) إبراهيم العريس: رحلة في السينما العربية -فصل «أزمة السينما في لبنان» ص 55
(15) إبراهيم العريس «رحلة في السينما العربية»-أزمة السينما في لبنان ص 55
(16) -إبراهيم العريس -رحلة في السينما العربية -اتجاه جديد في السينما. اللبنانية -ص 65.
(17) -المصدر السابق-ص 66

هوامش الفصل الخامس

(1) قاسم حول السينما الفلسطينية -المقدمة التمهيدية
(2) المصدر نفسه.
(3) نشرة المهرجان-العدد السادس-26 تشرين الأول 1979.
(4) تعتبر الدراسة التي وضعها كل من مصطفى أبو علي وحسان أبو غنيمة عن السينما الفلسطينية في الحلقة الأولى للسينما في الوطن العربي، طرابلس -ليبيا-21-28 حزيران 1975 من أهم وأشمل الدراسات عن السينما الفلسطينية حتى ذلك التاريخ.
(5) مصطفى أبو علي وحسان أبو غنيمة «عن السينما الفلسطينية»
(6) المصدر السابق.

(7) مصطفى أبو علي وحسان أبو غنيمة عن السينما الفلسطينية ص-21
(8) المصدر السابق-ص 23
(9) قدمت هذه النتائج في الدراسة التي قدمتها جماعة السينما الفلسطينية إلى الندوة الدراسية التي عقدت أثناء انعقاد مهرجان بغداد الدولي الأول لأفلام و برامج فلسطين آذار 1963.
(10) ومنها وثائق مؤتمر سينمائي العالم الثالث، الجزائر 1973 ولجنة دور السينما في مجلة فيلم البيروتية العدد 16 لعام 1973.
(11) نشرة مهرجان دمشق السينمائي الأول-العدد 4 -ص 3-تاريخ 24/ت1 , 1979

هوامش الفصل السادس

(1) احمد فياض المفرجي «السينما التسجيلية في العراق» مركز الابحاث والدراسات في المؤسسة العامة للسينما والمسرح -1979.
(2) علامات تاريخية عن السينما العراقية -مجلة «الحياة السينمائية» السورية -العدد الثاني آذار 1979 ص 34.
(3) سمير فريد-دليل السينما العربية 1978-ص 23.
(4) احسان حريب -ملف السينما العراقية -مجلة «الحياة السينمائية السورية» العدد الثاني-آذار 1979-ص 14.
(5) نشرة مهرجان دمشق السينمائي الأول «حوار مفتوح عن السينما العراقية» العدد 3-ص-1-23 ت1 سنة 1979
(6) نشرة سينما ومسرح «بغداد» الفيلم الوثائقي العراقي أيلول 1979-ص 10.
(7) رضا عبد الأمير-كتاب (فنون) -الفيلم الروائي العراقي الجديد -إشارات في السينما العراقية -ص7.
(8) المصدر السابق.
(9) السينما العراقية في عشر سنوات «نشرة سينما ومسرح» حزيران 1978-ص 13.
(10) علامات تاريخية عن السينما العراقية -الحياة السينمائيين آذار 1979-الثاني ص 35.
(11) على زين العابدين-كتاب فنون (الفيلم العراقي الروائي الجديد) ص 17.
(12) مؤيد الطلال -كتاب فنون «الفيلم الروائي العراقي الجديد» ص 29.
(13) نشرة سينما ومسرح «النهر يروي الحكاية» عدد حزيران وتموز 1178-ص 24.
(14) مؤيد الطلال -كتاب فنون «الفيلم العراقي الروائي الجديد» ص 54
(15) نشرة سينما ومسرح-عدد تموز 1977 «النهر.. تجربة جديدة» ص 22.
(16) نشرة سينما ومسرح، العدد السادس-السنة الأولى-أيلول-تشرين 1977 ص 13.
(17) رضا عبد الأمير-وكتاب «فنون» الفيلم الروائي العراقي الحديث ص 53.
(18) غازي العبادي-كتاب «فنون»-الفيلم الروائي العراقي الجديد-ص 63.
(19) غازي العبادي -كتاب «فنون»-الفيلم الروائي العراقي الجديد-ص 63.
(20) إثارات مهمة في طريق السينما العراقية-نشرة سينما ومسرح العدد 10 تشرين الثاني 1977.
(21) رضا الطيار-كتاب فنون-ص 73.
(22) السينما العراقية في عشر سنوات -نشرة سينما ومسرح عدد حزيران وتموز 1978 (وسقطت الأسوار) ص 20

(23) مجلة الحياة السينمائية -القناص-العدد الثالث تموز-1979 ص 10
(24) أحمد فياض المغربي-السينما التسجيلية في العراق-نشرة مركز الأبحاث والدراسات في المؤسسة العامة للسينما والمسرح وثيقة كاملة.

هوامش الفصل السابع

(1) سينما ولدت في قلب الإعصار-جريدة البعث السورية العدد 5068-تاريخ 3/9/1979- ص 13.
(2) كتاب: الإنتاج السينمائي الجزائري -وزارة الأعلام والثقافة بالجزائر ص 10.
(3) الإنتاج السينمائي الجزائري -وزارة الأعلام والثقافة الجزائرية ص 12.
(4) سينما ولدت في قلب الإعصار-جريدة البعث السورية العدد 5068 تاريخ 3/9/1979 م ص 13
(5) الإنتاج السينمائي الجزائري -وزارة الأعلام والثقافة الجزائرية ص 16.
(6) غي هانيبال -السينما الأفريقية -1972
(7) المصدر السابق.
(8) مجموعة دراسات: ج. شوقي «المجاهد» كراس «الجزائر» وكراس سينما 66.
(9) سليم رياض-كراريس السينما.
(10) رشيد بو جدرة: مولد السينما الجزائرية.
(11) الإنتاج السينمائي الجزائري -وزارة الأعلام والثقافة -ص 28.
(12) غي هانيبال -السينما الأفريقية 1972.
(13) الإنتاج السينمائي الجزائري-وزارة الأعلام والثقافة ص 32.
(14) أ. راشدي -السينما الأفريقية 1973.
(15) الإنتاج السينمائي الجزائري -وزارة الأعلام والثقافة -ص 36.
(16) المصدر السابق ص 38.
(17) الإنتاج السينمائي الجزائري -وزارة الأعلام والثقافة -ص 41.
(18) المصدر السابق ص 42.
(19) الإنتاج السينمائي الجزائري وحديث س. مازيف «المجاهد».
(20) قصة حرب التحرير من خلال وثائق مصورة منها بيان أول نوفمبر 1954.
(21) الإنتاج السينمائي الجزائري -وزارة الأعلام والثقافة ص 52.
(22) المصدر السابق ص 54.
(23) الإنتاج السينمائي الجزائري ص 58- ومثال ج. د رواسي في المجاهد الثقافي.
(24) الانتاج السينمائي الجزائري ص 61.
(25) الانتاج السينمائي الجزائري ص 63.
(26) سير فريد-دليل السينما العربية 1978-ص 12-13
(27) سمير فريد -دليل السينما العربية 1978-ص 14 و15.
(28) ندوة عن فيلم المفيد -مجلة الحياة السينمائية السورية -العدد الخامس شتاء 1980.
(29) مجلة الحياة السينمائية السورية -العدد الرابع-تشرين الأول 1979.
(30) إبراهيم العريس -كتابات في السينما-المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص-210-212.
(31) الإنتاج السينمائي الجزائري -ص 69.

(32) الإنتاج السينمائي الجزائري ص-68 , 69 , 70.
(33) سيسيل ماردو «كراسات السينما»،.
(34) سيسيل ماردو «كراسات السينما».
(35) الإنتاج السينمائي الجزائري ص 63 ودراسات في الايمانيتيه -لوبوان-لوموند (ب هيريمان) و(اكسبريس كلود موديك).
(36) الإنتاج السينمائي الجزائري -ص 86.
(37) المصدر السابق-ص 90.
(38) الانتاج السينمائي الجزائري-ص 98.

هوامش الفصل الثامن

(1) سمير فريد-دليل السينما المغربية -1978-ص 62-64.
(2) سعيد القضماني «السينما في البلدان العربية والأفريقية» مجلة المعرفة السورة -العدد (131- عام 1973) ص 98-99.
(3) سعيد القضماني-السينما في البلدان العربية والإفريقية -مجلة (المعرفة) السوية -العدد 131 لعام 1973-ص 96-97.
(4) جان الكسان: «السينما في المغرب»-مجلة «الحياة السينمائية»، السورية -العدد السادس ربيع 1980-ص 6.
(5) منير عبد الله -«الأيام الأيام»، -مجلة الحياة السينمائية -العدد الخامس
(6) جريدة تشرين السورية عدد 12-11-1979 «ندوة مهرجان دمشق السينمائي الأول».
(7) صلاح سرميني-ندوة فيلم «الأيام الأيام» نشرة مهرجان دمشق السينمائي الأول تاريخ 10 تشرين الأول 1979-ص 2-3-

هوامش الفصل التاسع

(1) سمير فريد-دليل السينما العربية 1978-ص 9-10.
(2) حديث المنصف بن عامر رئيس مصلحة السينما التونسية في مهرجان دمشق السينمائي الأول -نشرة المهرجان رقم 3 تاريخ 23 تشرين أول 1979 ص 3.
(3) بشير عبد الله -ثلاثة أفلام هامة من المهرجان-مجلة الحياة السينمائية العدد الخامس 1980.
(4) أمير العمري -سينما الهواة في تونس -مجلة الحياة السينمائية العدد العاشر سنة 1981-ص 25.
(5) سعيد القضماني «السينما في البلدان العربية والأفريقية»-مجلة المعرفة السورية العدد 131- ص 6-8 -9.

هوامش الفصل العاشر

(1) سمير فريد -دليل السينما العربية 1978-ص 39.
(2) محمد علي الفرجاني-نبذة عن صناعة الخيالة في ليبيا-نشرة مهرجان دمشق السينمائي الأول-العدد السابع تاريخ 27 تشرين 1-1979.

(3) أورد جورج سادول في كتابه «السينما في البلدان العربية» دراسة موجزة، لرومانو كاليزي من إيطاليا حول السينما الليبية بين عامي 958-1960 أوردناها كنموذج للطريقة التي يتحدث بها الإيطاليون عن السينما الليبية.

(4) حلقة الخيالة في الوطن العربي-1975 «كراس توثيقي».

هوامش الفصل الحادي عشر

(1) عبد الستار ناجي-ندوة مهرجان دمشق السينمائي الأول.

(2) حسني العبيسي.

(3) نشرة المهرجان العدد 3 تاريخ 13 تشرين الأول 1979.

(4) عرس الزين -الحياة السينمائية -العدد الخاص-شتاء 1980.

هوامش الفصل الثالث عشر

(1) صلاح دهني «دعوة إلى السينما» ص 164.

(2) صلاح دهني «دعوة إلى السينما» ص 170-171.

(3) مصطفى درويش «العالم والرقابة والسينما» مجلة المعرفة السورية العدد 131-1973، ص 142.

(4) مصطفى درويش «العالم والرقابة والسينما» مجلة المعرفة السورية العدد 131 ص 143.

(5) مصطفى درويش «العالم والرقابة والموسيقا» مجلة المعرفة السورية-العدد 131-ص 144.

(6) المصدر السابق.

(7) جان الكسان-السينما السورية في خمسين عاما-ص 193

(8) جريدة البعث السورية العدد 5713-ص 8 تاريخ 25/10/1981.

(9) كراس حلقة الخيالة في الوطن العربي (ندوة طرابلس) من 21-28 حزيران 1975.

هوامش الفصل الرابع عشر

(1) جان الكسان: السينما السورية في خمسين عاما ص 142.

(2) وثائق الأيام السينمائية في قرطاج -نشرة خاصة 11 مراجعة

(3) أيام قرطاج السينمائية -الحياة السينمائية -العدد الثاني آذار 1979 ص 66.

(4) ندوة حول مهرجان قرطاج -نشرة مهرجان دمشق السينمائي الأول العدد (5).

(5) رفيق أتاسي -تقرير عن أيام قرطاج السينمائية -مجلة الحياة السينمائية العدد الثامن-كانون الثاني 1981-ص 30.

(6) أيام قرطاج السينمائية -مجلة «الحياة السينمائية» آذار 1979-ص 69.

(7) مهرجان أفلام و برامج فلسطين-نشرة سينما ومسرح-بغداد -عدد شباط عام 1978-ص 12.

(8) نشرة سينما ومسرح «بغداد» العدد السادس-السنة الأولى ص 15.

(9) نشرة «مهرجان» الصادرة عن أيام المهرجان الأعداد 1-5.

المؤلف في سطور:

جان الكسان

* ولد في الحسكة في الجمهورية العربية السورية عام 1935.

* عمل في الصحافة والأدب منذ عام 1956.

* يشغل الآن وظيفة أمي تحرير الثقافة والفنون والترجمة في جريدة البعث السورية.

* عضو اتحاد الكتاب العرب، واتحاد الصحفيين العرب.

* نشر عددا من القصص والمسرحيات و بعض الدراسات النقدية والوثائقية.



النفط والعلاقات الدولية
وجهة نظر عربية

تأليف:

الدكتور محمد الرميحي